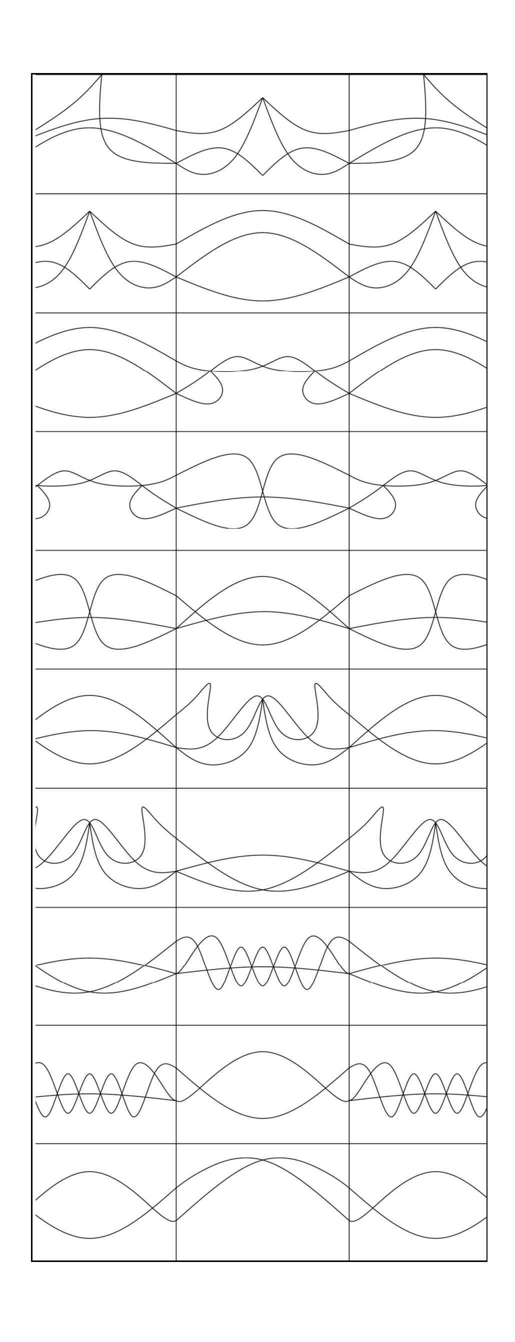
Павел Тюрин

ОПЫТЫ
ВИЗУАЛИЗАЦИИ
В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ



Москва
Издательство «ФЛИНТА»
2023

УДК 659.1.013(075.8)
ББК 88.57я73
Т98

Тюрин П.Т.

Т98 Опыты визуализации в графическом дизайне : учебное пособие / П.Т. Тюрин. — Москва : ФЛИНТА, 2023. — 185 с. : ил. — ISBN 978-5-9765-5187-9. — Текст : электронный.

В книге «Опыты визуализации в графическом дизайне» содержится краткое описание учебных заданий в соответствии с авторскими методиками и представлен разнообразный иллюстративный материал в рамках программ обучения в Рижском дизайн-колледже Балтийской международной академии по дисциплинам «Психология цвета» и «Психология рекламы». В приложениях дано подробное описание методик, используемых в обучении дизайнеров.

Учебное пособие адресовано студентам и преподавателям художественных училищ – всем, кто стремится расширить диапазон своей дизайнерской практики. Для психологов дополнительный интерес может представлять глава «Игровая вербально-психологическая методика развития воображения «Инициалы».

УДК 659.1.013(075.8)
ББК 88.57я73

ISBN 978-5-9765-5187-9

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ



Владимир Петрович Зинченко – Москва, 2010 г.

Проблема дизайнерского образования настолько актуальна и сложна, что разговор о ней нельзя ограничивать традиционными педагогическими системами, ее нужно рассматривать в широком образовательном контексте, ставя в разные ракурсы и побуждая учебные заведения к новым начинаниям и экспериментам в этой области.

В.П.Зинченко

Мир прекрасен и в своих черно-серых очертаниях, но цветовая насыщенность делает его настолько удивительным, что кажется, для придания ему совершенства и завершённости потребовался ещё день творения.

Как дополнительный эпиграф хочется привести несколько сумбурную, но все же заслуживающую внимания мысль художника А.Никитина* о побудительных импульсах в дизайне: «Художественное проектирование разительно отличается от так называемого свободного творчества, во главе которого стоит сопротивление всему систематизированному и рациональному, якобы мешающему творческой фантазии и выявлению себя как создателя-творца новой самобытной реальности, несущий космос современных мироощущений и образов, как реальных, так и отвлеченных. Муки таких творцов оправданы во все времена, ибо именно они дают «пищу» дизайну, который все это увязывает с технологиями современного бытия» [13, с.138].

* Преподаватель рисунка, профессор Рижского дизайн-колледжа.

В дизайне форма
становится содержанием

ПСИХОЛОГИЯ ЦВЕТА*

Учебный курс «Психология цвета» в Рижском дизайн-колледже занимает особое место в программе подготовки дизайнеров, поскольку способность создания художественных образов это убедительное проявление творческих способностей человека – и он состоит из 7 разделов:

1. Понятие о дополнительных цветах;
2. Ориентации цвета;
3. Композиции ориентаций цветов;
4. Цвет темперамента;
5. Образ и слово;
6. Методика построения серий триптиха.
7. Визуализации стихотворения «Компьютер любви».

После изложения основных теоретических сведений о цвете – цветовой спектр Ньютона, цветовой круг Гёте, цветовое тело Оствальда, о класссификации цветов (тяжёлые-легкие, сухие-влажные, приближающие-отступающие и пр.), о психологическом и символическом значении цветов, о представлениях взаимосвязи цвета и формы Кандинского [4, 5, 6, 7, 12], о «структурном значении цвета» – по Люшеру, а не его ситуативных значениях, а также упоминания о предлагаемых в справочниках цветовых «рецептурах» при оформлении офисов, столовых, производственных помещений, больниц, детских садов и т.д. – практические занятия со студентами начинаются с одного из основных упражнений по колористике – составления цветовых композиций, используя не условные дополнительные цвета, а цветовые послеобразы, которые они должны сами увидеть, пристально вглядываясь в избранный образец.

Задачи по нахождению и составлению пар дополнительных цветов развивают цветочувствительность и студентам становится очевидным усиление интенсивности и контрастности этих цветов**.

Следует помнить, что нахождение дополнительных цветов к образцам пониженной насыщенности это всегда более сложная задача, чем к спектральным цветам.

* В Приложении № 9 указаны фамилии исполнителей заданий.

** В философской и психологической литературе можно встретить утверждения, что яркие цвета освежают душу.

Дополнительные цвета*

Задание № 1

К трём произвольно взятым цветам найти 3 их цветовых послеобраза – дополнительных цвета (непосредственно увиденных!), и составить из них целостную композицию:

Задание состоит из трех этапов:

1.Увидеть дополнительный цвет к избранному образцу (послеобраз дополнительного цвета – призрак, который пропадает через несколько секунд);

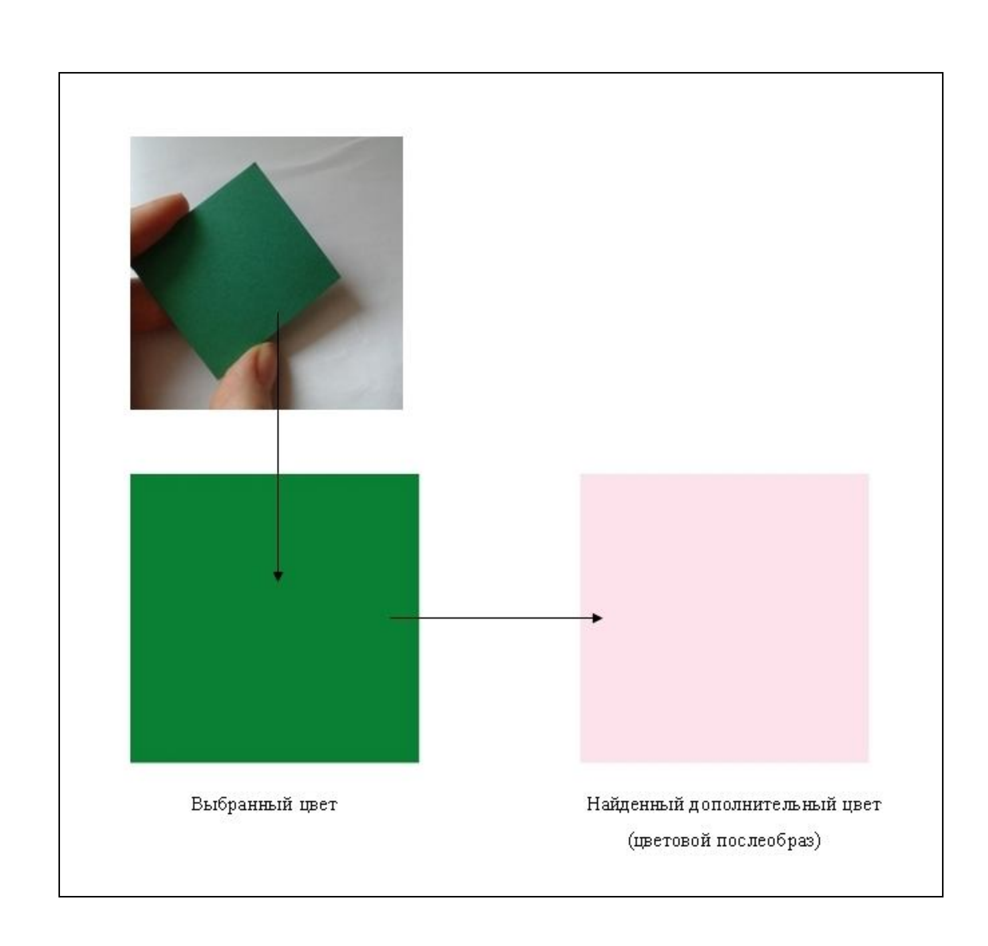
2. Запомнить увиденный цвет;

3. Составить увиденный цвет

Задание необходимо выполнить как в сокращённом, так и в расширенном варианте:

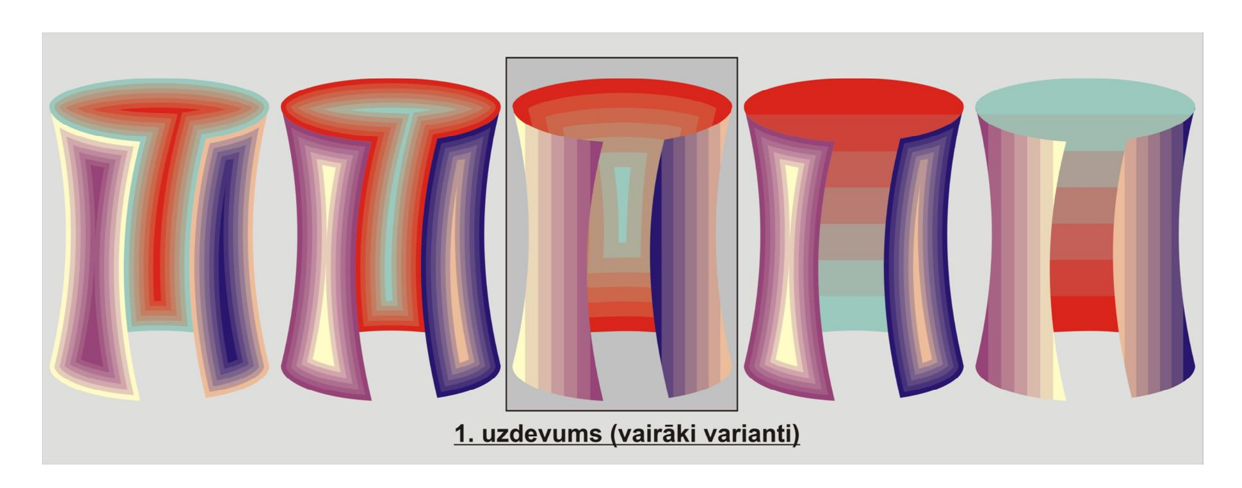
– показать 3 послеобраза к трём произвольно взятым цветам;

– к трём произвольно взятым цветам показать переходы (5-7 градаций) к их дополнительным цветам.

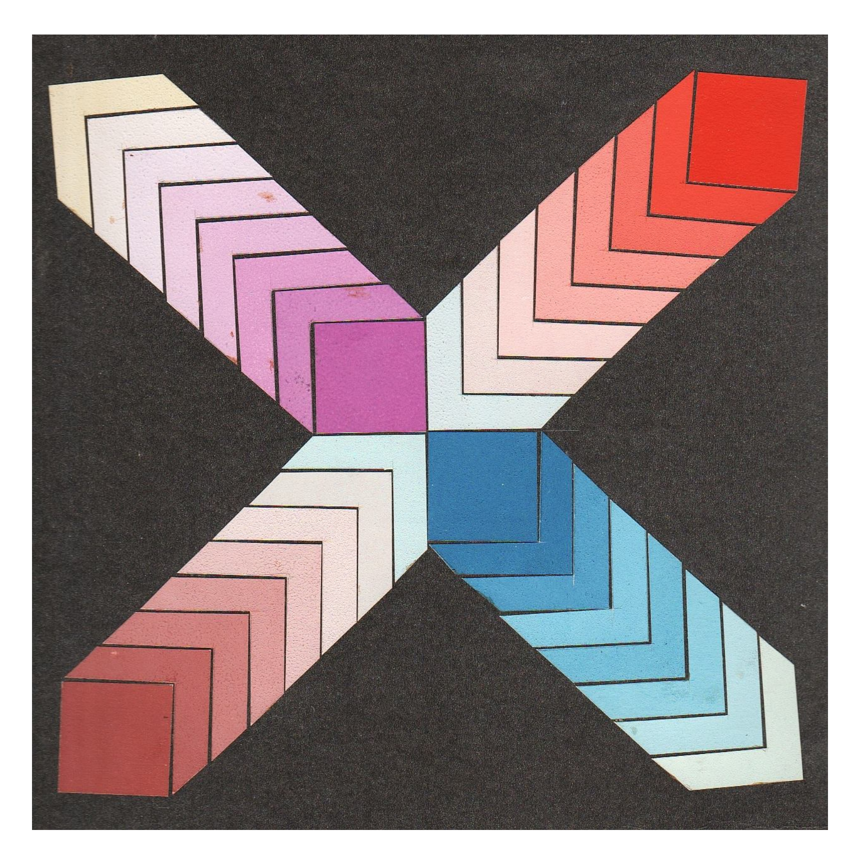


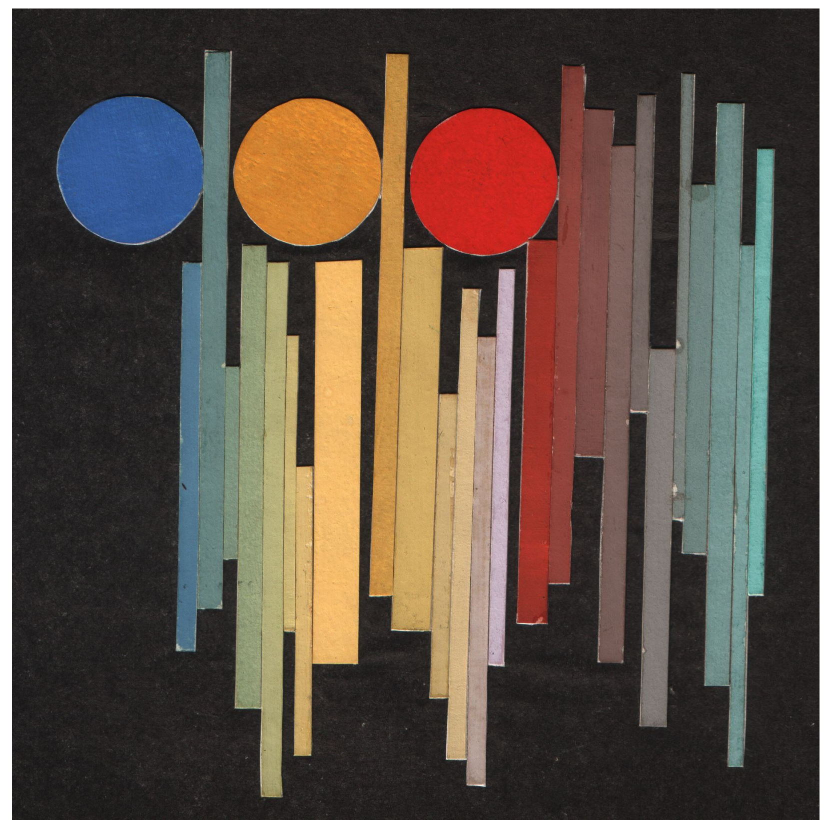
* Некоторые из показанных ниже примеров решения задач приведены лишь с целью обозначить возможный диапазон их исполнения, а не в качестве эталонного выполнения задания.





Вариации переходов дополнительных цветов







Точность соответствия дополнительных цветов и элегантная небрежность взмахов кисти подчёркивают свободу художественного выражения



Ослепляющий послеобраз



Здесь цветовые послеобразы созданы «на скорую руку»



«Дополнительный» пейзаж

Выполнение упражнений по созданию композиций дополнительных цветов дает возможность увидеть чуть ли не люминисцентное их свечение.



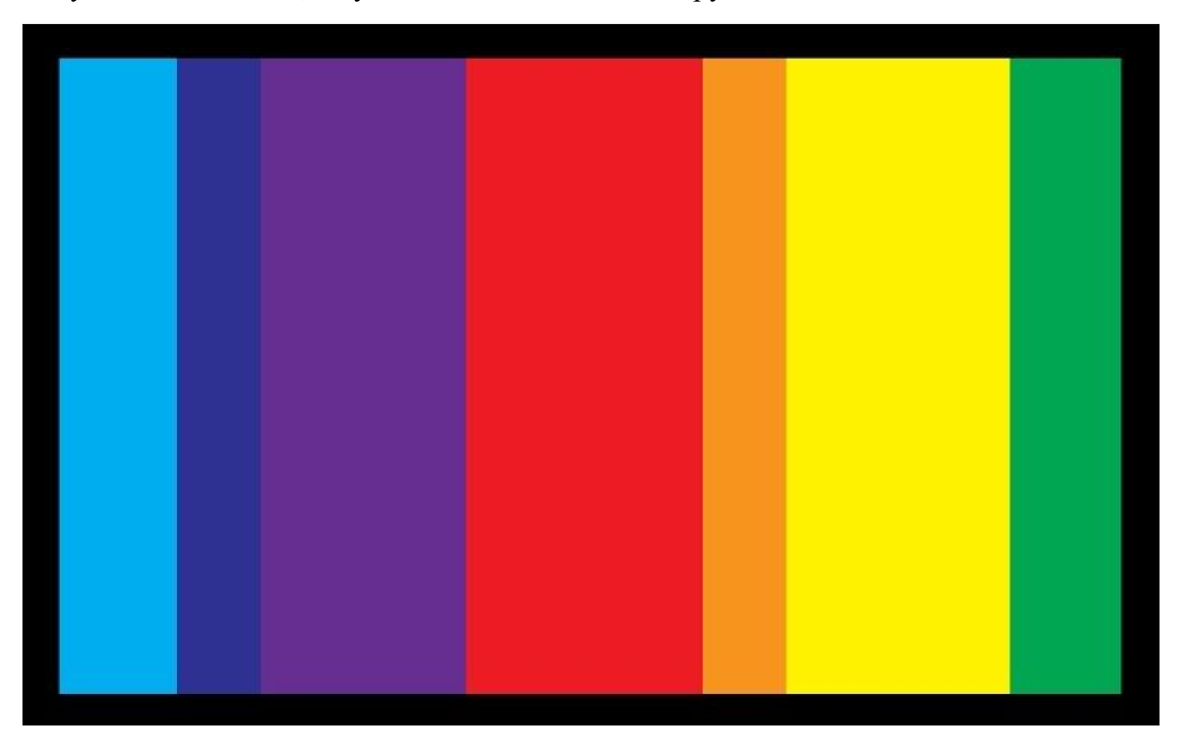
Композиция из условно дополнительных цветов

Вертикальная, горизонтальная и диагональная ориентации цвета

Задание № 2

Кривые линии отягчены индивидуально окрашенными ощущениями и даже непристойностью.
П.Мондриан

В прямоугольнике размером 20х10 см, расположенном горизонтально, показать последовательность спектральных цветов (начиная с любого цвета) и уравновесить их, создав устойчивое и гармоничное сочетание. Линии цветораздела – **вертикальные прямые**. Площадь, занимаемая каждым цветом, может быть различной. Например, если полосы синего и оранжевого цвета показаны узкими полосами, то увеличивается площадь других цветов*.



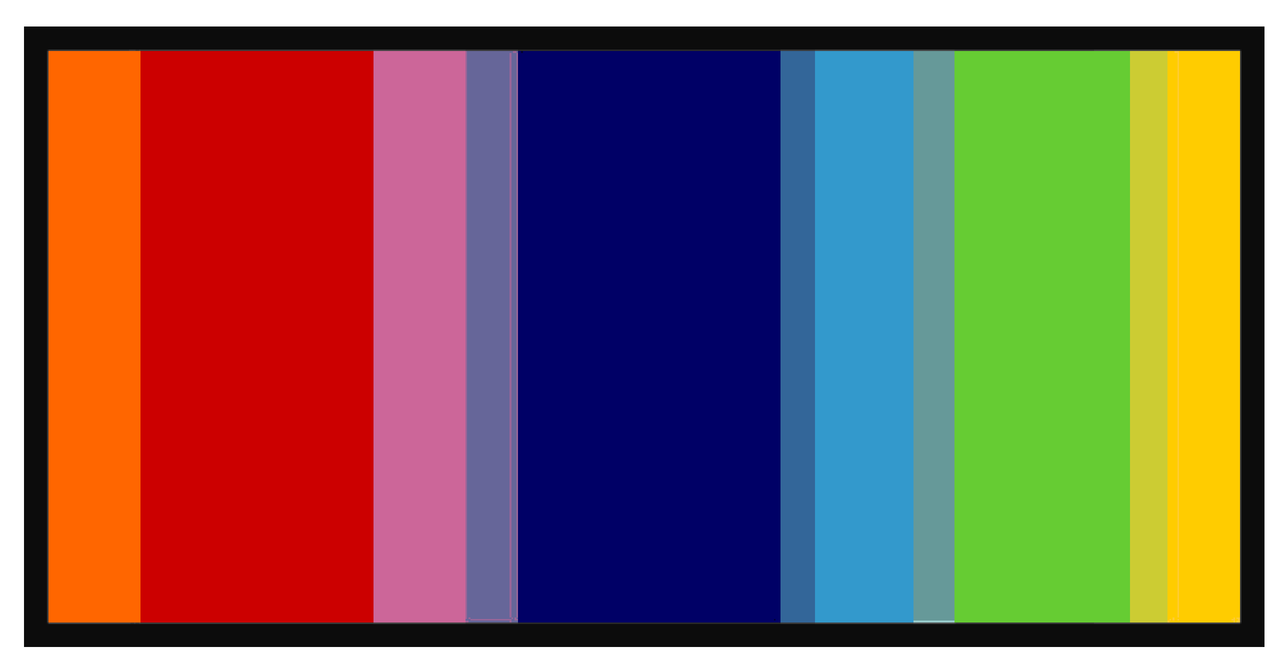
Так воспитывается вкус и понимание ценности сочетаний беспредметных цветов

Упражнения по уравновешиванию спектральных полос разных ориентаций позволяют студентам в простейших колористических композициях почувствовать «вес» каждого цвета в зависимости от занимаемой ими площади, чтобы затем перейти к более сложным цветовым сочетаниям.

* Подробное описание других задач по ориентации цвета (эта задача – № 59) в книге: Тюрин П.Т. Методические принципы использования задач по практической колористике. Принципы применения задач. Задачи. – В кн.: Ю.А.Плотников, П.Т.Тюрин Основы практической колористики. Рига, 1978, МИПКСНХ ЛатвССР.

Даже один цвет или одна-единственная форма могут быть возведены в ранг композиции.

В.Кандинский



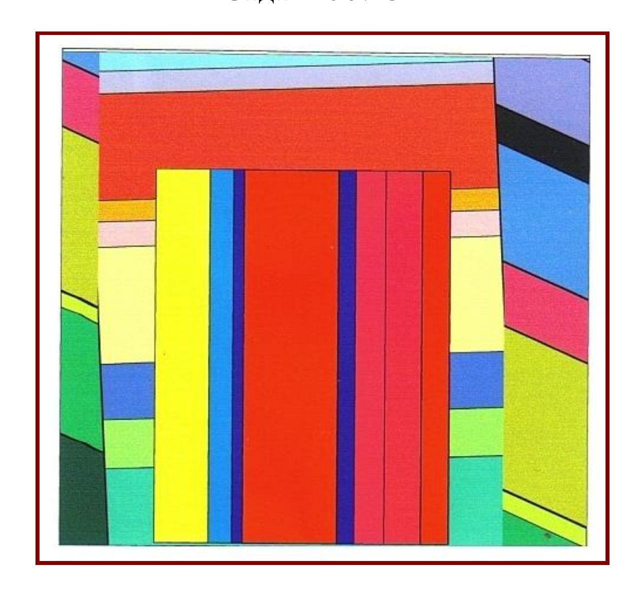
Ширина и расположение цветовых полос подчёркивают их особое значение – возникает ощущение исключительной серьезности цветового повествования

Несмотря на простоту композиционного построения, выполнение данного задания требует особой восприимчивости способности цвета и чувства гармонии.

Эти цветовые композиции могут стать активным декоративными элементом, организующим пространство различных помещений.

Композиции ориентаций цвета*

Задание № 3



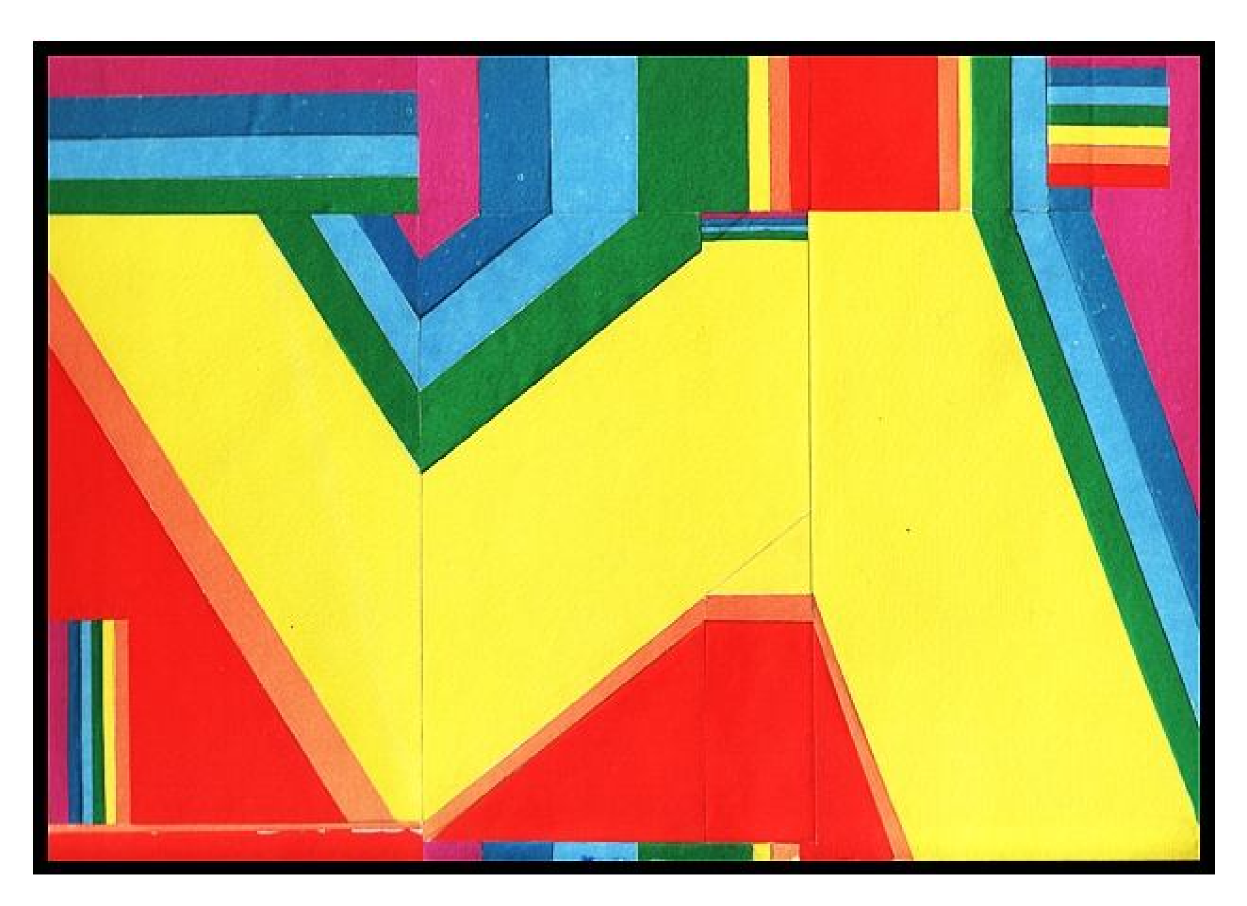
Создать устойчивую и гармоничную цветовую композицию, составленную из спектральных цветов (или условно спектральных цветов), путём наложения друг на друга прямоугольников различного размера.

Первый прямоугольник является фоном для других – его размер 20х10 см. Линия цветораздела **вертикальная**; последовательность цветов – спектральная. Площадь, занимаемая каждым цветом произвольная – например, если красный цвет будет показан в виде узкой полосы, то увеличивается площадь других цветов.

Внутри первого прямоугольника расположен второй прямоугольник меньшего размера, являющийся фоном для третьего прямоугольника. Линия цветораздела **горизонтальная**. Последовательность цветов – спектральная. Площадь, занимаемая каждым цветом, произвольная.

Внутри второго прямоугольника, расположен третий прямоугольник меньшего размера. Линия цветораздела **диагональная**. Последовательность цветов – спектральная, площадь, занимаемая каждым цветом произвольная.

Три ориентации цвета в совокупности дают возможность образовывать композиции, имеющие самостоятельное художественное значение*.



Зигзаг жёлтой полосы побуждает к энергичным движениям

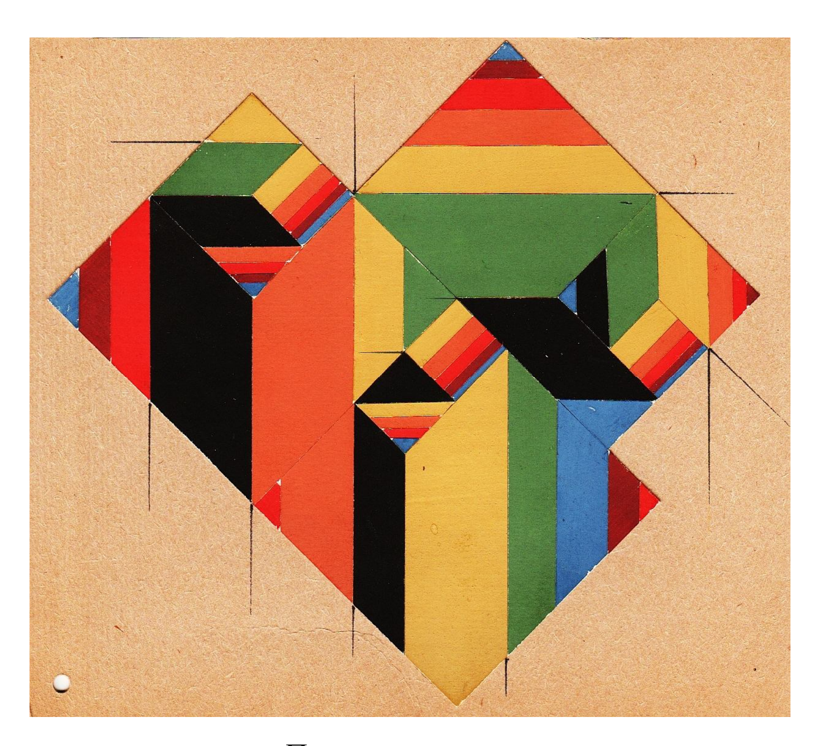
* Способность к созданию *композиций* – это способность к согласованию и сочетанию *поз-позиций* различных элементов.

Выключение предметности из живописи ставит, естественно, очень большие требования способности переживать чисто художественную форму.

В.Кандинский

Цветовые фигуры могут приобретать художественную ценность, безотносительно к их функциональному оправданию. Они воздействуют на зрителя и запоминаются не благодаря их ассоциативной связи с предметным миром, а исключительно благодаря своей колористической гармонии.

Здесь можно упомянуть о наблюдении И.Иттена (теоретика искусства и педагога, автора созданного учебного курса XX века, который стал основой преподавания цветоведения во многих дизайнерских школах) в своей книге «Искусство цвета» пишет: «В моих исследованиях по изучению субъективного цветовосприятия я обнаружил, что не только выбор и сочетания цветов, но и величина цветовых пятен и ориентация мазков могут быть весьма характерными для того или иного художника. Некоторые из них предпочитают **вертикальные** мазки, другие акцентируют **горизонтали** и **диагонали**... Выбор направленности мазка выявляет характер мышления и выражения чувств… » [6].



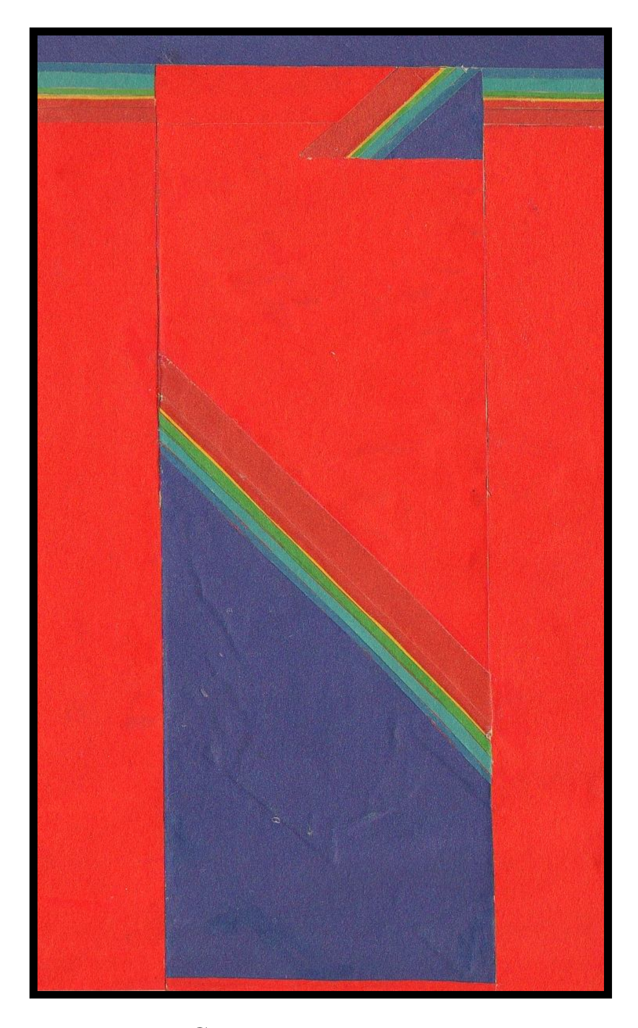
«По всем направлениям»

* «В красках заложены скрытые созвучия и контрасты, которые взаимодействуют сами по себе и которые иначе как для выражения настроения нельзя использовать» – из письма Винсента Ван Гога своему брату Тео [3, с.119].

После заданий выполнения обязательной программы этого раздела курса «Психология цвета», носящего также дисциплинирующий характер, студентам предлагается создать «вольные» варианты – без строгого соблюдения условий их выполнения, которые можно было бы использовать в интерьерах, витражных панно и др.



«...»



«Синие лезвия красного»

Цвет темперамента

На лекциях студенты знакомятся с основными сведениями об *интроверсии* (погруженность «в себя», замкнутость, тревожность) и *экстраверсии* (направленность на взаимодействие с внешним миром, оптимизм, непринужденность). Сообщается, что у истоков культуры цвет был равносилен слову, служил символом различных чувств и даже понятий [12, 23].

Используя опросник Айзенка (Eysenck Personality Inventory), студенты определяют степень своей выраженности-принадлежности к одному из типов темперамента и подчёркивается, что каждый человек *темпераментен* по-своему – меланхолик темпераментен меланхолически, флегматик – флегматически, сангвиник – сангвинически, холерик – холерически (в разговорной речи, характеризуя человека – «темпераментный тип», подразумевают его импульсивность и обычно относят к холерическому типу темпераменту).

По результатам тестирования даются индивидуальные комментарии и приводятся примеры характерного поведения различных типов – исторических личностей, литературных персонажей.

Описания ассоциативного (психологического и символического) значений цветов в разных руководствах часто отличаются и даже противоречат друг другу, так что студенты могут выбрать их по своему усмотрению*.

Задания выполняются, в основном, во внелекционное время, но результаты обсуждаются и корректируются в учебной аудитории.

Ниже приводятся наиболее часто упоминаемые в специальной литературе характеристики цвета.

Психологическое значение цвета

Белый цвет – символизирует чистоту, невинность, простоту и истину. В белой одежде изображали святых, ее носили цари, символизируя величие и торжественность. Означает безмолвие, бестелесность, смерть.

Серый – это цвет маскирующий страх, осторожности. Спокойный, нейтральный цвет, как бы раздумывающий, прежде чем принять окончательное решение, избегающий слишком определенно заявить о себе.

Черный – отрешенность от мира, замкнутость, подавленность молчание, мрачность, депрессию, горе, смерть, небытие.

Может означать загадочность, тайну, роковую страсть и злость.

* «Здесь дело никогда не решается и никогда не решится непреложным каталогом цветосимволов, но *эмоциональная осмысленность и действенность цвета будет возникать всегда в порядке живого становления цветообразной стороны произведения*… это означает, что мы *сами предписываем цветам и звукам служить тем назначениям и эмоциям, которым мы находим нужным* » С.Эйзенштейн [24, с. 234-235].

Чёрный также символизирует безупречность, самостоятельность, анархизм, готовность к реформаторству. Авторитарность, подавление окружающих. Внушает уважение, создаёт ощущение веса и глубины.

Коричневый – цвет земли, достигнутого благополучия, основательности, устойчивости и надёжности, приверженности традициям, семейным ценностям семьи. Цвет уединения, стабильности, уравновешенности.

Красный – символизирует власть, высший статус, величие, уверенность, лидерство, жизненную силу, волю, стремление добиться успеха, желание подчинять. Предприимчивость, риск, избегание однообразия.

Красное – это энергичность и общительность, смелость, сила, щедрость, красота, а также – агрессия, нетерпимость.

Красный – война, кровь, огонь, борьба, горячность, страсть, возбужденность, вспыльчивость, вызов, упрямство, демонстративность.

Любовь. Эротизм и сексуальность.

Розовый – романтичность, утончённость, сладость, влюблённость. Ожидание сказочности, фантастических впечатлений, стремление понравиться другим, ожидание защиты от более сильных натур.

Оранжевый – цвет ожидания и скрытой энергии, говорят о гордости «оранжевого» самосознания, его именуют цветом «мечтателей», настойчивости и любопытства. Общительность, готовность к резким поворотам.

Желтый – цвет солнца, золота и богатства, радости, энергии, жизнелюбия, счастья, веселья, удачи. Связывается с любопытством, изменчивостью, свободой мыслей и действий, неопределённостью. Жажда удовольствий и стремление к самореализации.

Нередко упоминают, что жёлтый – это цвет разлуки, измены.

Зеленый – свежесть, легкость, жизненность, цвет весны, надежды, гармонии, удовлетворенности и спокойствия, сдержанности и терпеливости.

Голубой – «девичий» цвет, «цвет-ни-о-чём», мечтательности, необязательности и поверхностных отношений.

Синий цвет – символизирует доброту, верность, постоянство, благожелательность, сочувствие и забота, расположенность к окружающим.

Синий – это чистота, небо и отвлечённость от суеты, серьёзность.

Сиреневый – элегантность, изысканность, необычность.

Фиолетовый цвет выражает потребность в глубоких переживаниях, погруженность в себя, мистические чувства, склонность к уединению.

Это цвет чувствительности, загадочности. Интуитивное понимание, молитвенное созерцание. Тем, кому нравится фиолетовый, характерна аскетическая сосредоточенность, отрешенность.

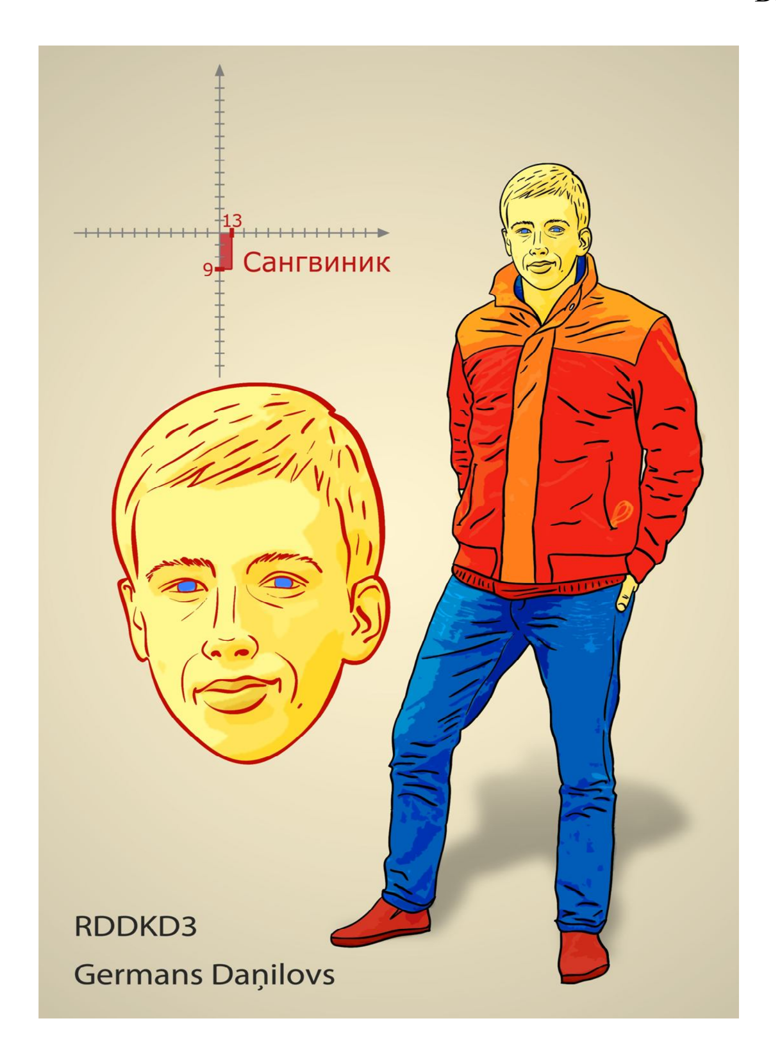
Облачаясь в тот или иной цвет, человек тем самым, вольно или невольно «сигнализирует» окружающим о своих желаниях и готовности к определенным действиям.

Задание № 4*

Показать цветовое представление о своём темпераменте (фигуративно или беспредметно) и объяснить своё решение в комментарии*.

Есть такие, которые во всем хотят видеть лучшее, и их сангвинический темперамент в самом тяжелом положении всегда отыскивает какую-то формулу согласия с жизнью.

В.Шаламов



Студент схематически показал цветовое отображение своего результата по опроснику Айзенка на определение типа темперамента

* В композициях каждого темперамента могут присутствовать все цвета, но в различных пропорциях – с цветовой доминантой; следует также учитывать характерных особенности их движений-очертаний.



Круговые движения сангвинической танцовщицы

Он не был ни флегматиком, способным всю жизнь пролежать на диване, ни сангвиником, готовым до самой смерти танцевать; он был чистый холерик: ему нужно было или делать какое-нибудь дело, или переживать какое-нибудь чувство

А.Писемский



Холерик

Резкая обострённость форм, в том числе в приглушённых цветах отражает типичные черты холерического темперамента – яркость его взаимодействия с окружением, нередко агрессивность и безапелляционность высказываний, вспыльчивость, страстность, демонстративность и неуступчивость в отношениях с другими.



Флегматик

Флегматик – человек спокойный и неторопливый. Он всегда собран и уравновешен. Такая личность не любит резких перемен, потому что с трудом привыкает к новому месту и людям. Эмоции флегматик практически не проявляет, оставаясь в одном и том же настроении. Перед принятием важного решения он сто раз взвесит все за и против. Эти качества говорят о его интровертности и пассивности.

Главный цвет для флегматика – зелёный, так как успокаивает и стабилизирует его. Жёлто-зелёные оттенки делают флегматика приветливым и весёлым, а зелёный с голубоватыми нюансами способствует сосредоточенности, дистанцируя от внешних факторов.

Компенсирующий цвет - активный, тёплый красный. Флегматик чувствует себя хорошо осенью и летом. Краски этих сезонов поддерживают натуру этих личностей.

Темперамент меланхолика («мелэна холе» - чёрная желчь) наблюдается у боязливой и грустной личности. Такой человек замкнут в общении с окружающими, предпочитая одиночество. Меланхолик крайне не уверен в себе, поэтому всегда молчит. Его можно сравнить с серой мышкой. Никто не знает, что творится в его голове и сердце, хотя этот индивид очень эмоционален. Но эти переживания всегда отрицательны и запрятаны глубоко в душу.



Сине-голубые тона сходны с темпераментом меланхолика. Выбирая их, он испытывает сдержанное, пассивное, прохладное действие. Синий и голубой дают меланхолику гармонию, расслабление, удовлетворённость.

Компенсирующими цветами является палитра красного, оранжевого и жёлтого спектра. Она способна расшевелить статичных меланхоликов, дать импульс к действию, активизировать их. Комфортнее всего люди этого темперамента чувствуют себя летом.

Меланхолик

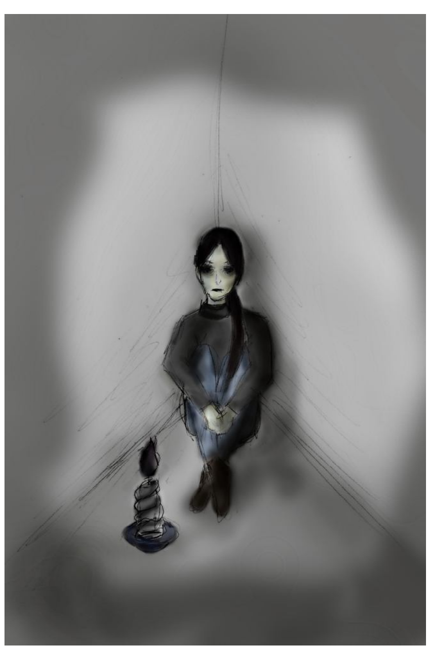
Ведь слабый тип, как и само слово показывает, в человеческой общей массе действительно патологический. Лучше было бы без него человеческой массе или нет? Я поставил так вопрос и решил, что кто его знает, может быть, и ему принадлежит важное место в человеческой эволюции.

И.П.Павлов



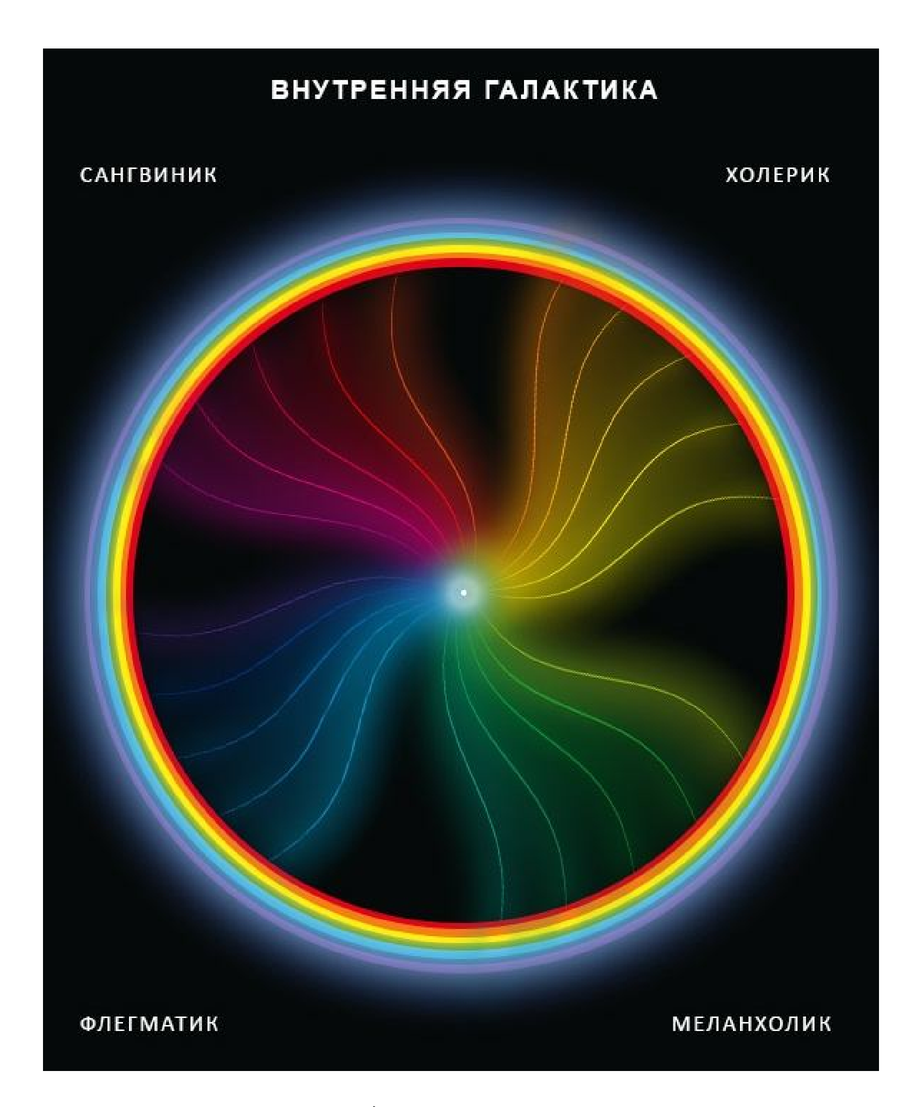






Оба вы меланхолики, оба угрюмые и вспыльчивые, оба высокомерные и оба великодушные…

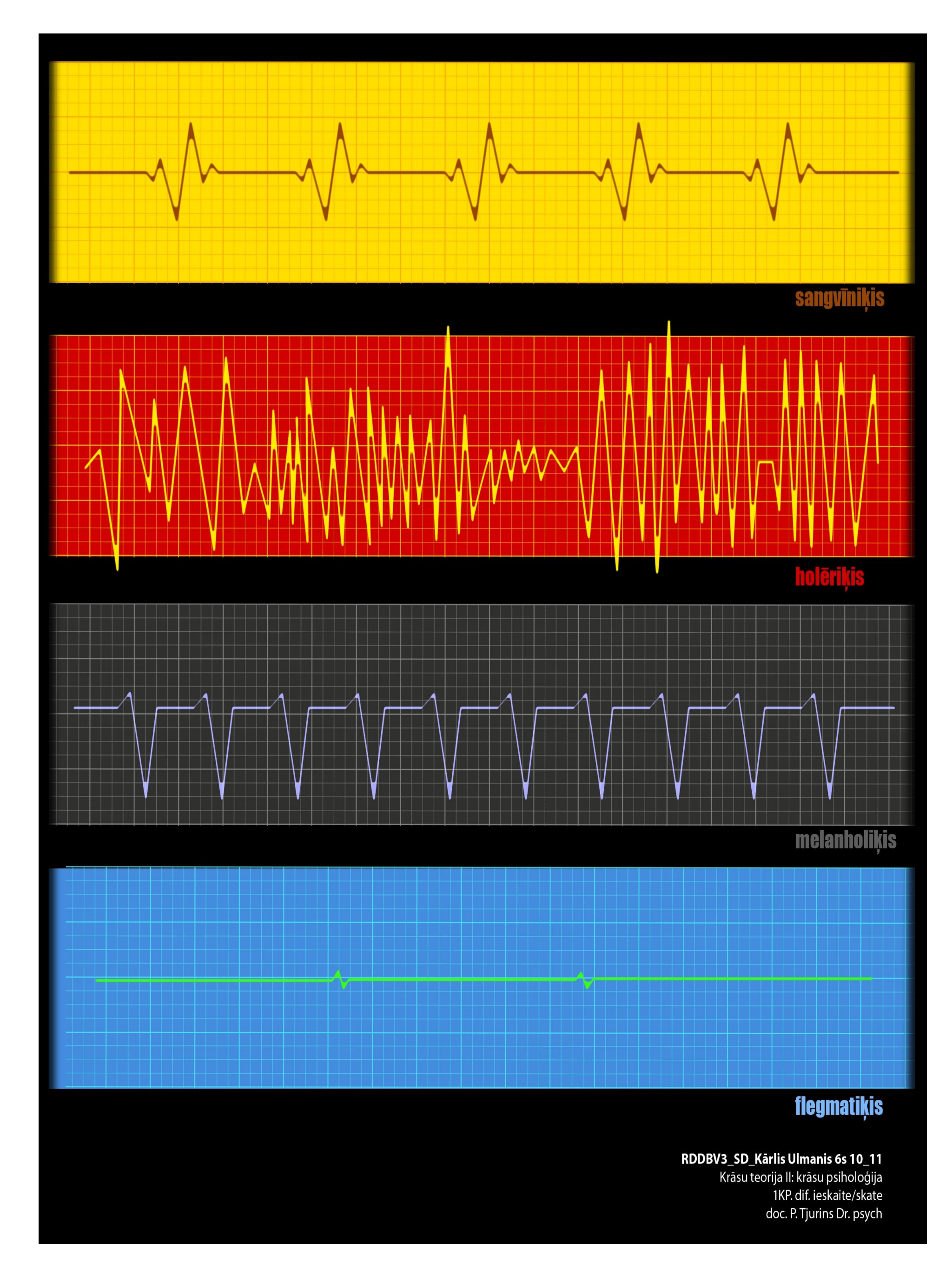
Ф.Достоевский



Радуга взаимности

«Темпераментные» отпечатки





«Темпераментная энцефалограмма»:
Сангвиник
Холерик
Меланхолик
Флегматик

Символическое отображение электрической активности мозга у разных темпераментов.

Поведенческие доминанты темперамента



Жёлтый – разговор – ***сангвиник*** *(общительность)*
Зелёный – отдых – ***флегматик*** *(расслабленность)*
Синий – идея – ***меланхолик*** *(самоуглубление)*
Красный – острота – ***холерик*** *(решительность)*

В описаниях личности нельзя ограничиваться только типологическими характеристиками, т.к. образно говоря, темперамент человека – это его лодка. У холерика – это байдарка или каноэ – быстро движется вперед и с трудом меняет направление. Сангвиник – моторная лодка, легко меняет движение в разные стороны. Флегматик – надувная резиновая лодка, плывет, медленно покачиваясь. Меланхолик – плоскодонка, вечно где-то протекает и приходится постоянно вычерпывать воду.

В каких-то ситуациях врожденное человеку «темпераментное» средство передвижения по жизни может помогать, в других затруднять, но куда плыть – решает сам человек. Курс определяет капитан, а не его лодка, свойства которой он тоже должен учитывать.

Намерения человека определяют выбор средств достижения целей, которые в какой-то степени отражают подлинный облик его сущности. Но не следует преувеличивать значимость утверждений о «типичных» цветосочетаниях, «присущих» тому или иному темпераменту.

Даже такой позитивист как И.Иттен, утверждавший (скорее, мечтавший), что «Понятие цветовой гармонии должно быть изъято из области субъективных чувств и перенесено в область объективных закономерностей», признает, что, несмотря на многочисленные усилия распознать с помощью цвета внутренний мир человека, его сущность редко может быть целиком понята, исходя из предпочитаемых им цветовых сочетаний; иногда самым главным здесь является физическая сторона, иногда интеллект, иногда духовная жизнь, а иногда сочетание всего сразу. Акцент будет меняться здесь в зависимости от индивидуального темперамента и характера человека [6, с.101].

Ориентации цвета и темпераменты в композициях витражей*



Холерик *Меланхолик* *Флегматик*

* До недавнего времени эти витражи были в окнах здания на бульваре Коммунаров 10 в Риге.

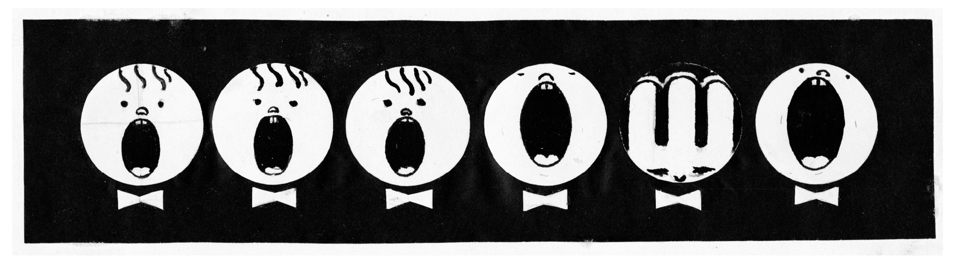
Слово в изображении*

Задание № 4

Студентам предлагается создать изображение, сочетающее в себе предмет и фрагмент его словесного обозначения [16].



Обещание радости на маскараде



Хорошо поёт детский хор!



Гримаса недовольства

* Это упражнение напоминает эвристический приём психологии творческого мышления, когда рекомендуется: если решение сложной задачи зашло в тупик, попытаться выразить отдельные этапы поиска в иной модальности – вербально-логическое показать в изобразительном материале, математическое – в графическом. Оказывается, иной язык экспликации результатов помогает увидеть новые пути решений.



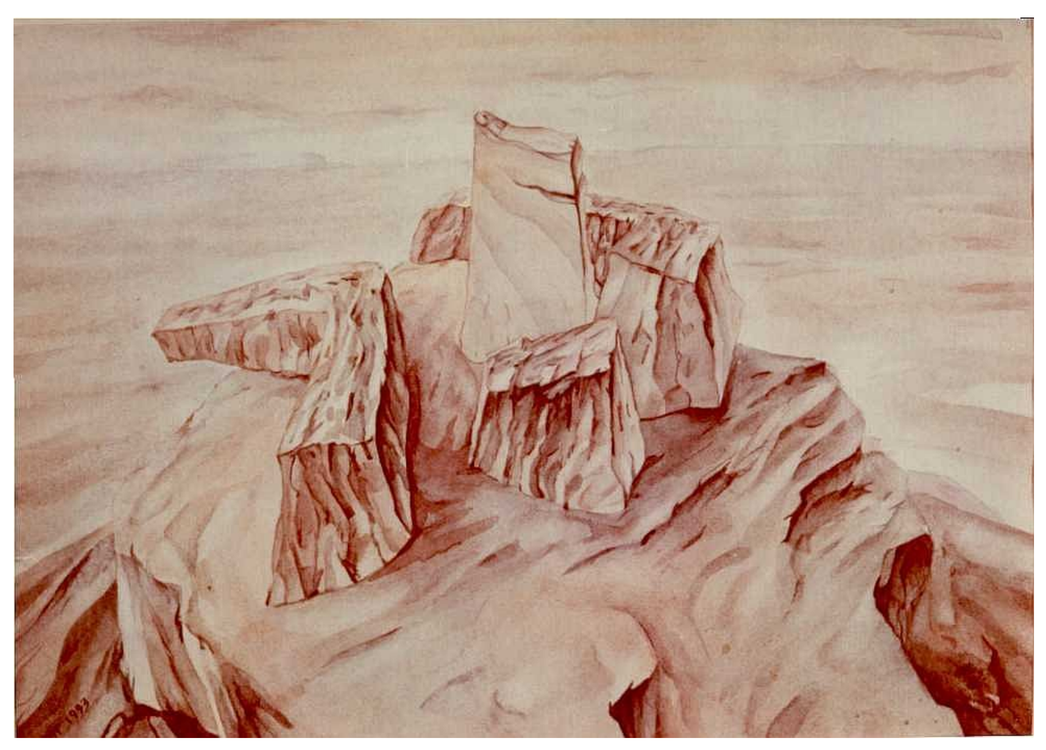
Эффектная реклама товаров из Италии для женщин России.
Восклицательное ***И*** *как будто призывает «крутиться» – к продолжению*



«Гора, говорящая по-итальянски» – читается «Мантанья» (Montagna).
Может быть использовано в рекламе горного туризма в итальянских Альпах



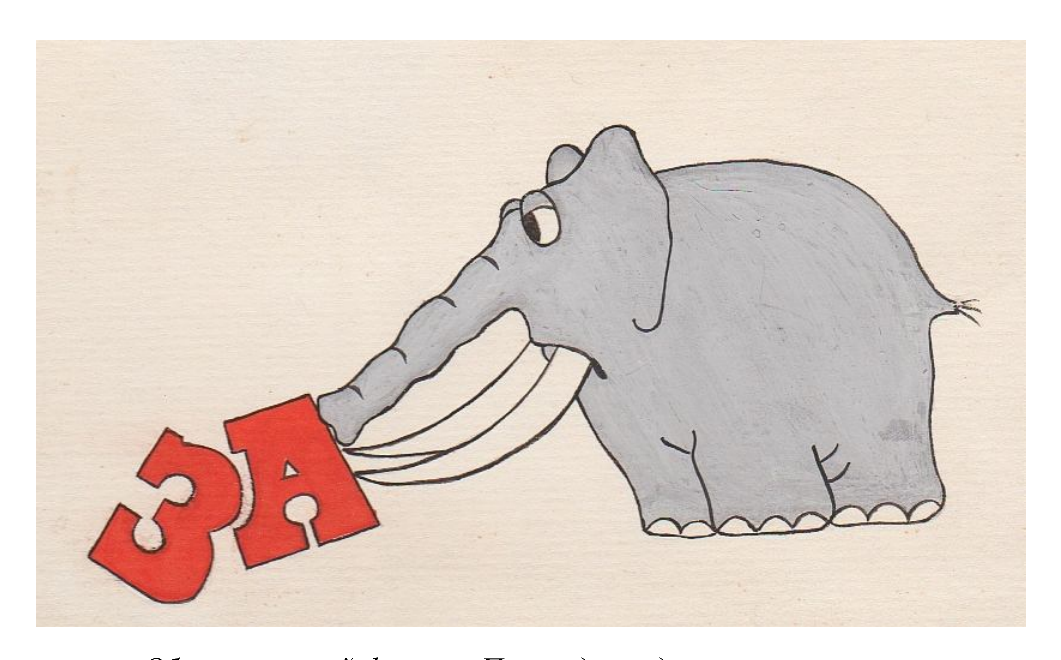
*«Гора, говорящая по-фински» – **vuori**.*
*В её недрах волшебная мельница **Sampo**, которая мелет муку, соль и драгоценности.*
Может стать эмблемой финских гостиниц, туристических фирм, магазинов…



*«Гора, говорящая на иврите» – הַר **(har)** – «гора»*
*Изображение напоминает о **Масаде** – крепости на скале в Иудейской пустыне.*
Здесь в 25 году до н.э. царь Ирод построил свою резиденцию – дворцы, синагогу...



Название магазина «Подарок» – по латышски «Dāvana».
*Лента **N** – символ сюрприза.*



Образ охранной фирмы «Преграда» – для малограмотных



Человек, не предусматривающий возможность полимодальных решений, вряд ли быстро расшифрует эту загадку предупредительно-информационного знака (на русском языке), в котором содержится запрет и возможные последствия его нарушения.

Условием её разгадки является гибкость и образное мышление человека.

100 ЯТЬ!

Приказ вполне категоричен и безоговорочен.
Буква Ѣ, –- название: ***ять*** *– её использование было «знаком отличия людей грамотных»*



Kva*drāts – квадрат*
Проволока – по-латышски ***drāts***
«Чёрный квадрат» – смотрится угрожающе!

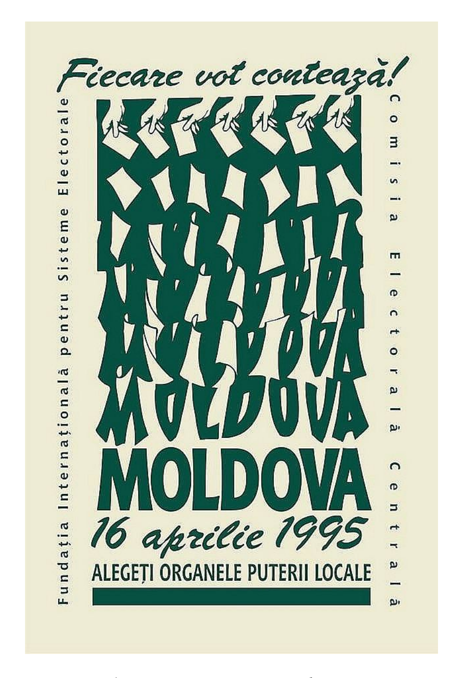


Чёрная быль ядерной катастрофы 1986 года в Чернобыле

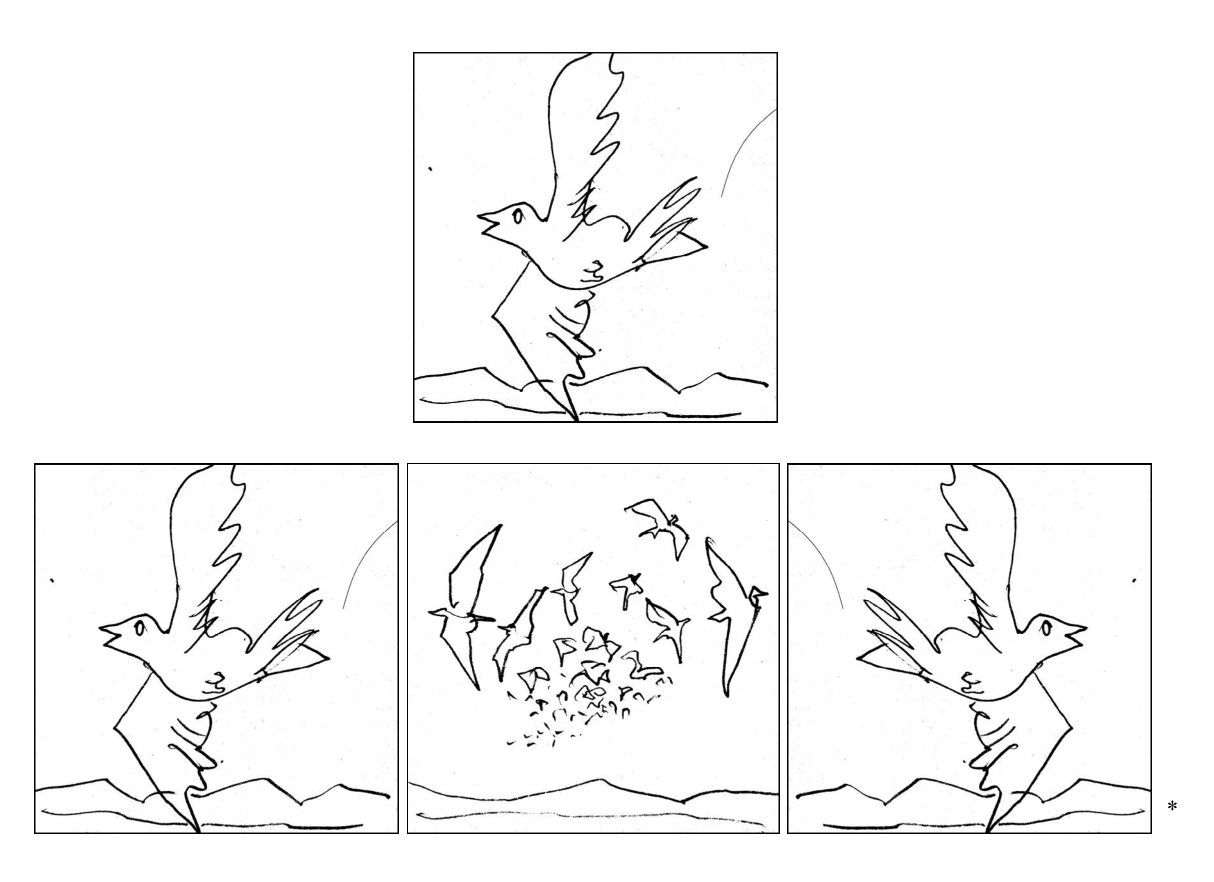


Студент назвал свою работу «Камикадзе», написав это слово японскими иероглифами. На картине виден упавший мальчик, который пошел за дровами в горы. Налетевший ветер сбивает его с ног вместе с вязанкой хвороста, которые рассыпались и чудесным образом собрались в иероглифы слова «камикадзе».

Камикадзе *причастны к древней этической системе* ***бусидо – «****путь воина» – сжатый как у каратиста кулак мальчика, подчеркивает его готовность защищаться даже в поверженном состоянии.*



Агитационный плакат – объекты трансформируются к буквам слова
«Каждый голос имеет значение!»



*

Тест Двойного Рисунка**

Задание № 6

Методика *Тест двойного рисунка* исходит из того, что изобразительная деятельность любого художника всегда предполагает объединение разнородных элементов.

Художнику предлагается решить задачу объединения различных элементов – предметов, пятен, линий, точек и т.п., наиболее приемлемым ему способом.

В этой методике части изображения должны быть, с одной стороны, достаточно однородными, с другой, не должны быть полностью идентичными. Таким отличием является *зеркальная копия* предыдущего рисунка, в котором есть минимальное отличие от оригинала (иной его ракурс).

* Рисунок по *Тесту двойного рисунка* выполнен художником И.Кабаковым в 1982 г. в Москве.

** Более подробное описание методики «Тест двойного рисунка» в Приложении № 1, а также – http://mhp-journal.ru/upload/Library/Tyurin_PT_(2007)_Double_Drawing_Test.pdf
.

Обычно студенты воспринимают это задание как не слишком сложное задание – как проверку и подтверждение их чисто технических умений, но затем они замечают, что предложенная задача выявляет присущую им силу воображения и чуткость к степени композиционной завершённости.

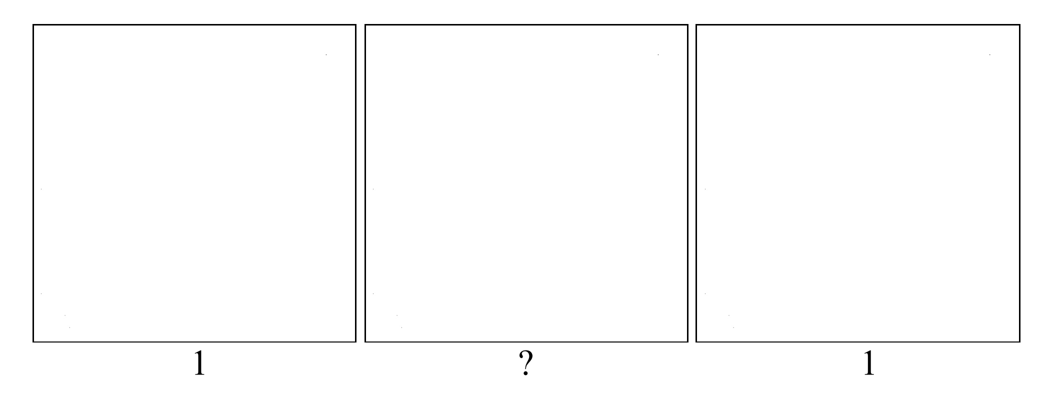
Дизайнерам предлагается нарисовать рисунок на любую тему – предметную, беспредметную или орнаментальную.

1. На квадратном листе разм. 10х10 см рисуется изображение (дом или дерево или человек… или просто линии, любые фигуры).

Затем на другом листе делается зеркальная копия первоначального рисунка.

2. Между первым рисунком и его копией ними кладется чистый бумаги такого же формата, на котором нужно создать изображение (рождается новая форма), объединяющее левый и правый рисунки – «триптих».

3. Затем новый средний рисунок опять раздваивается и зеркальные изображения необходимо опять объединить новым срединным рисунком и т.д.



«Что Вы нарисуете на среднем рисунке ? (что там должно быть?)»

Исполненные первоначальные рисунки получают возможность развития в любом направлении.

Если возникают вопросы, с какой стороны поместить оригинал или копию (например, справа или слева) – то ответ: *«С какой хотите».*

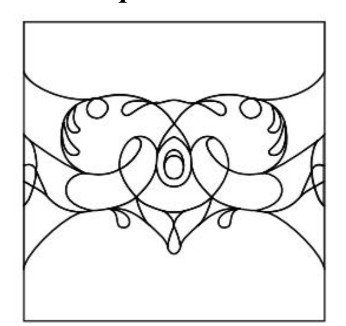
Далее. Изображение на промежуточном листе необходимо снова зеркально удвоить – тем самым создаются условия для непрерывного продолжения рисования как своеобразной творческой игры человека с самим собой. В практике учебных занятий обычно можно ограничиться 5-7 сериями удвоений.

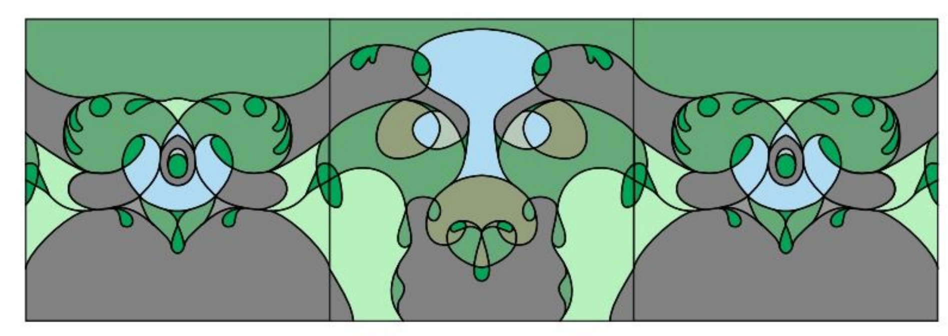
Изображения могут цветными и монохромными.

Четыре ниже представленных решения, по разным основаниям, могут быть отнесены к **синтетическому** типу*.

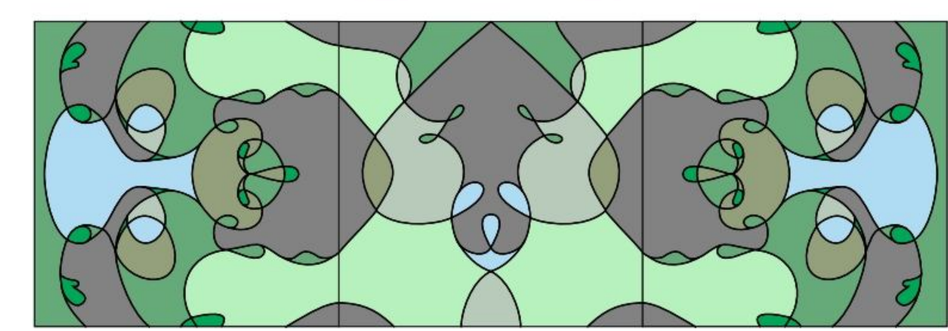
* В Приложении №1 приводятся примеры 4 типов решения задачи объединения 2-х симметричных рисунков – фрагментарно-ассоциативный, вариативный, логико-интерполяционный, синтетический.

Орнамент

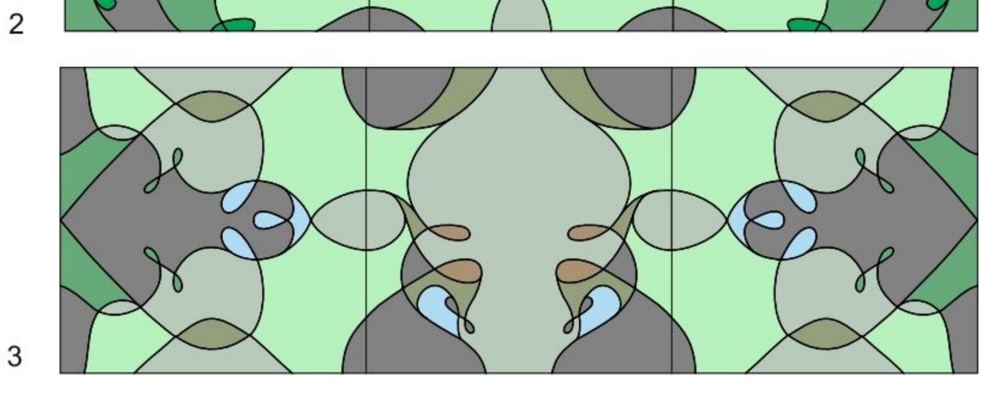




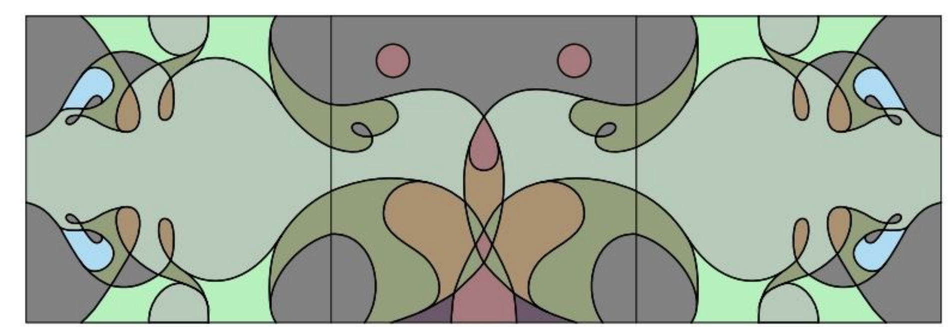
1



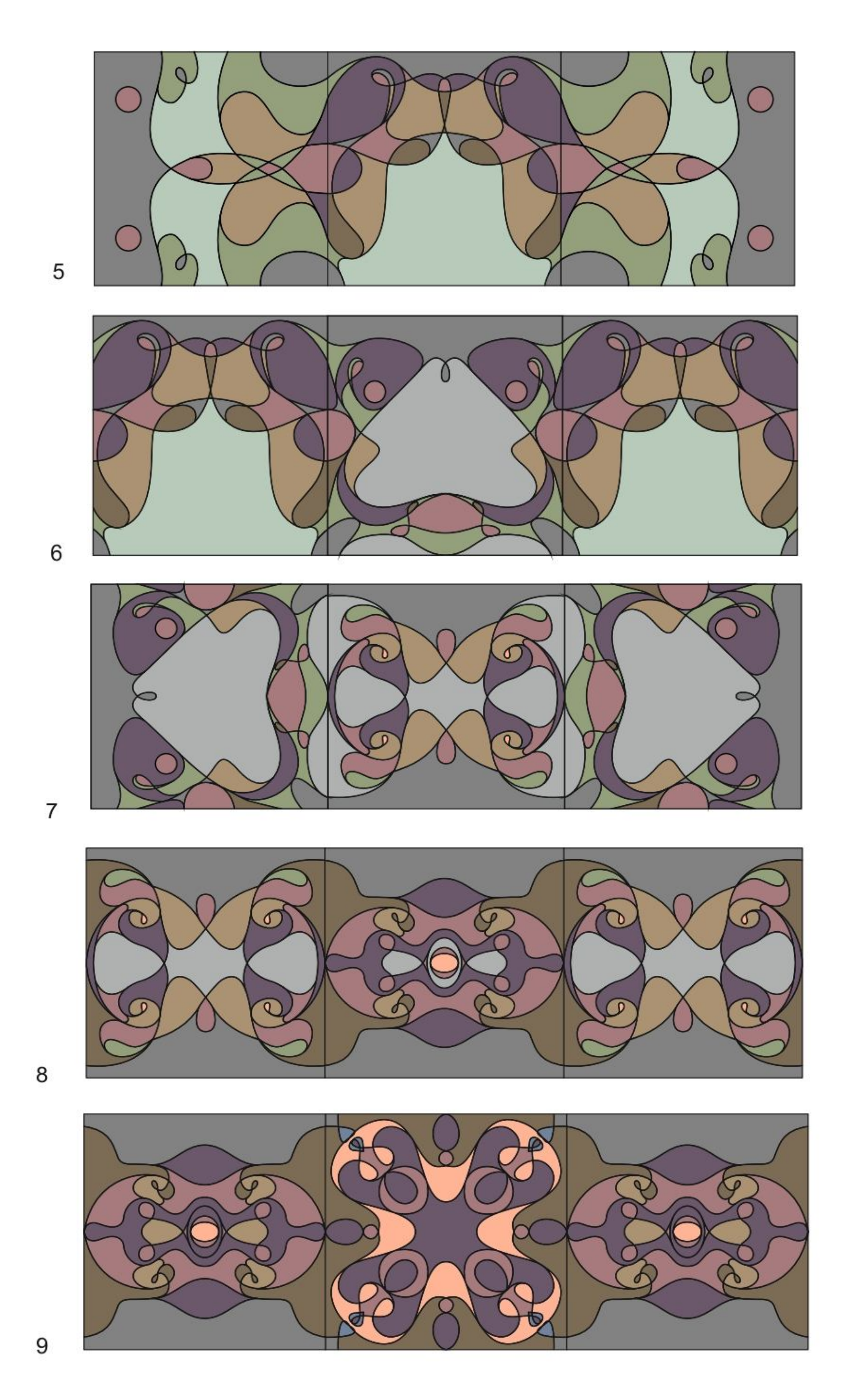
2

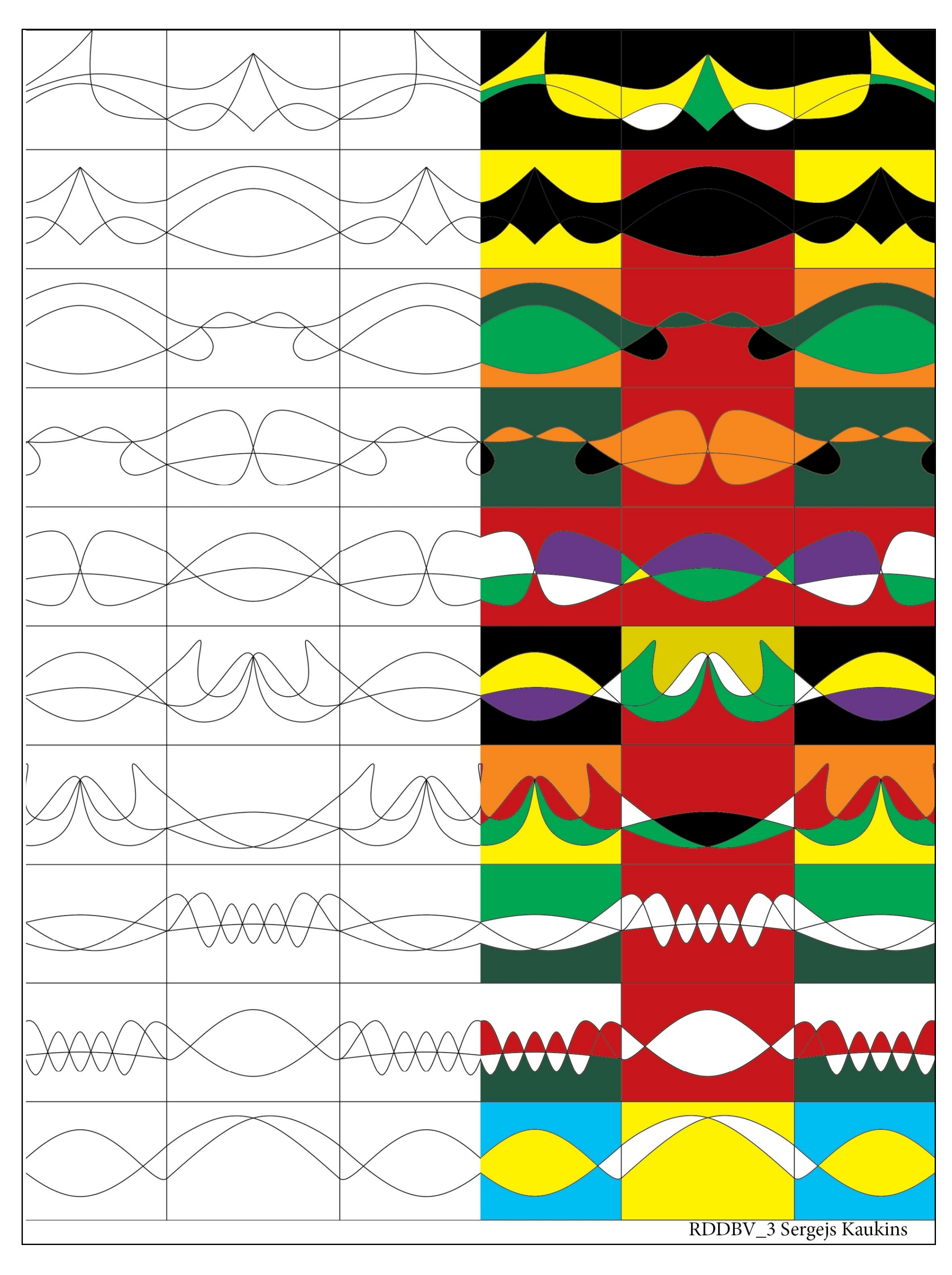


3



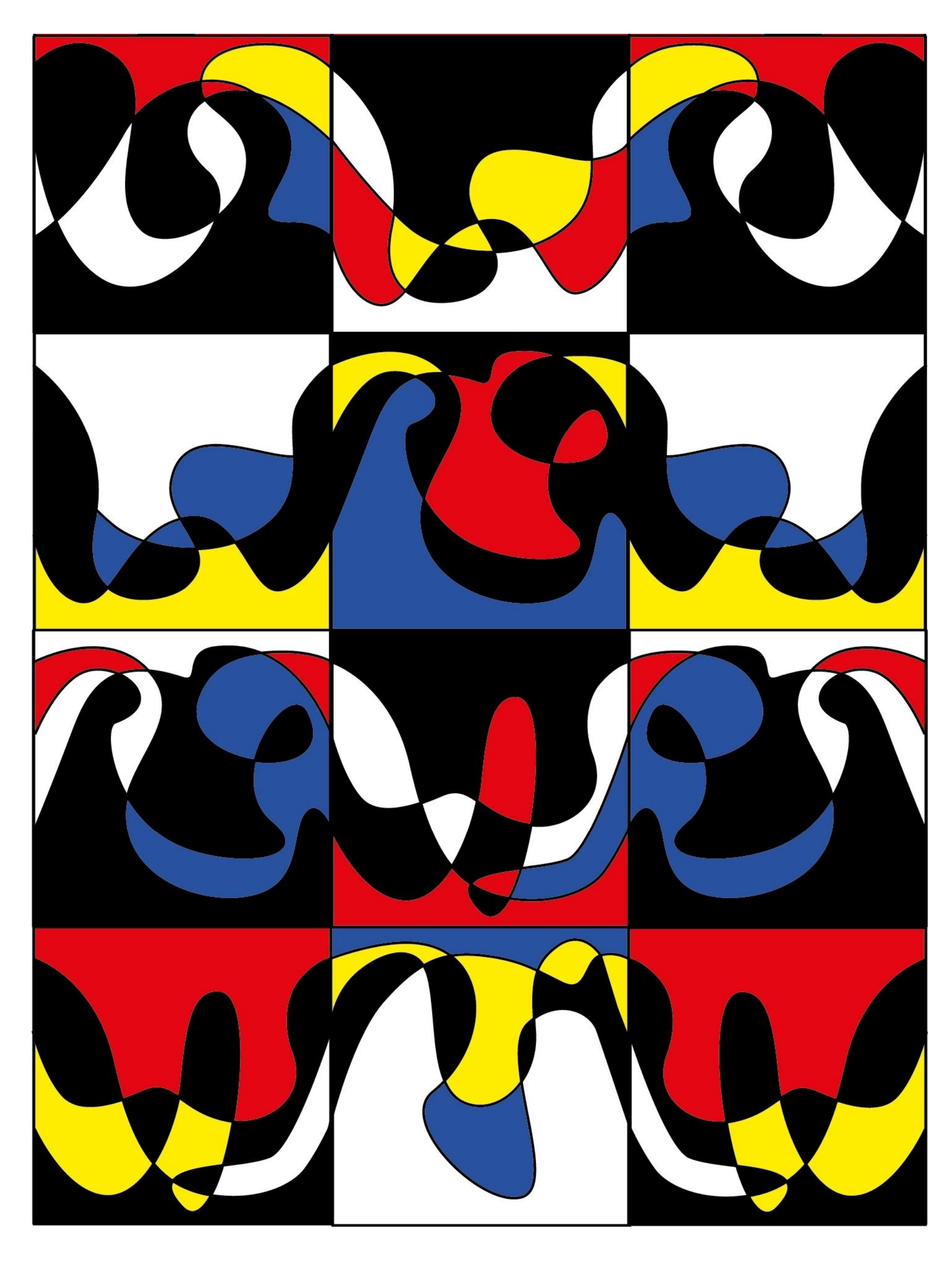
4


5
6
7
8
9



Слева – графическая версия развития орнамента.
Справа – его цветовая вариативность

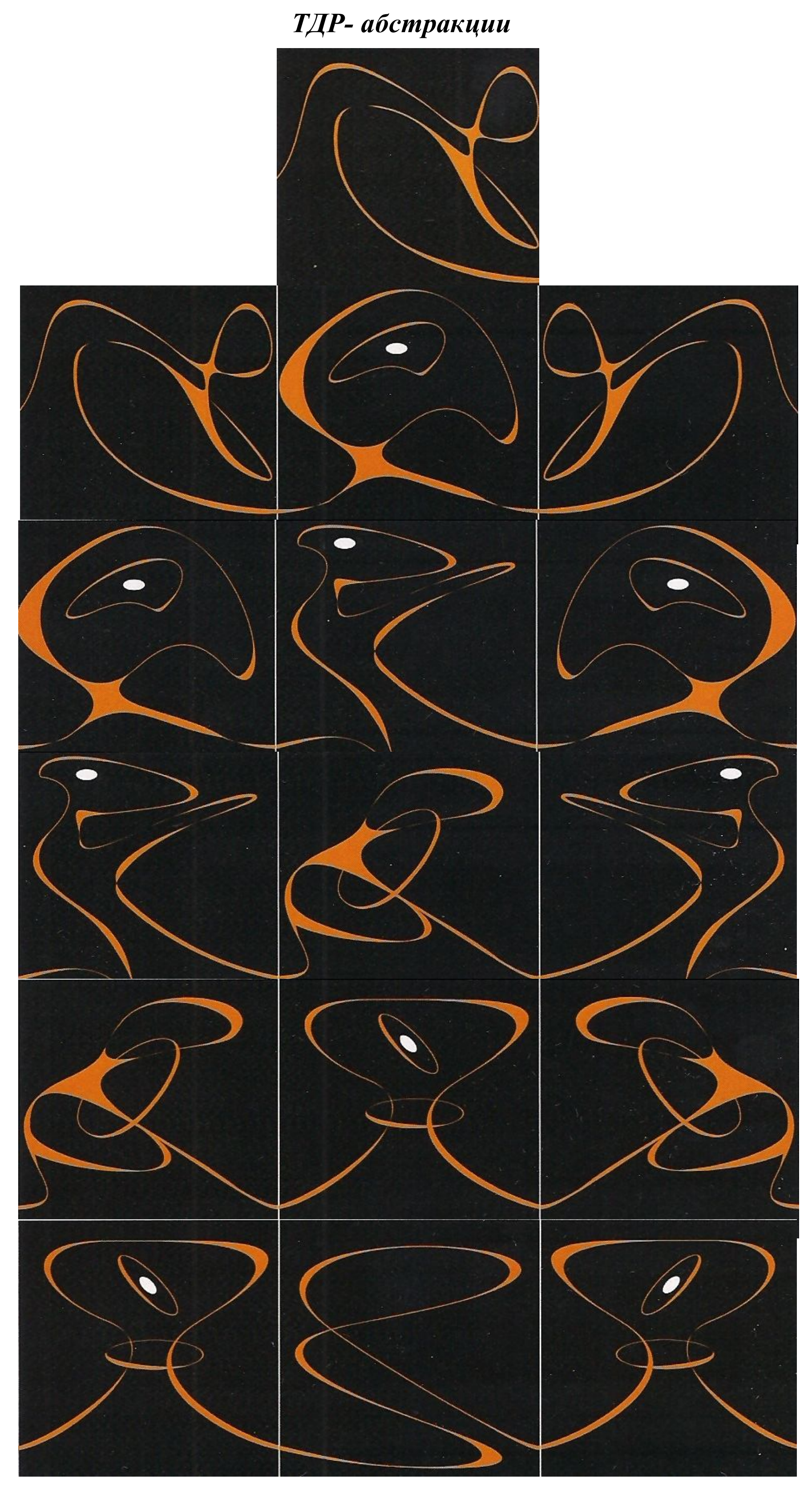
Графическое решение (слева) следует отнести к **логико-интерполяционному** типу, но внесённое цветовое разнообразие делает его **синтетическим.**



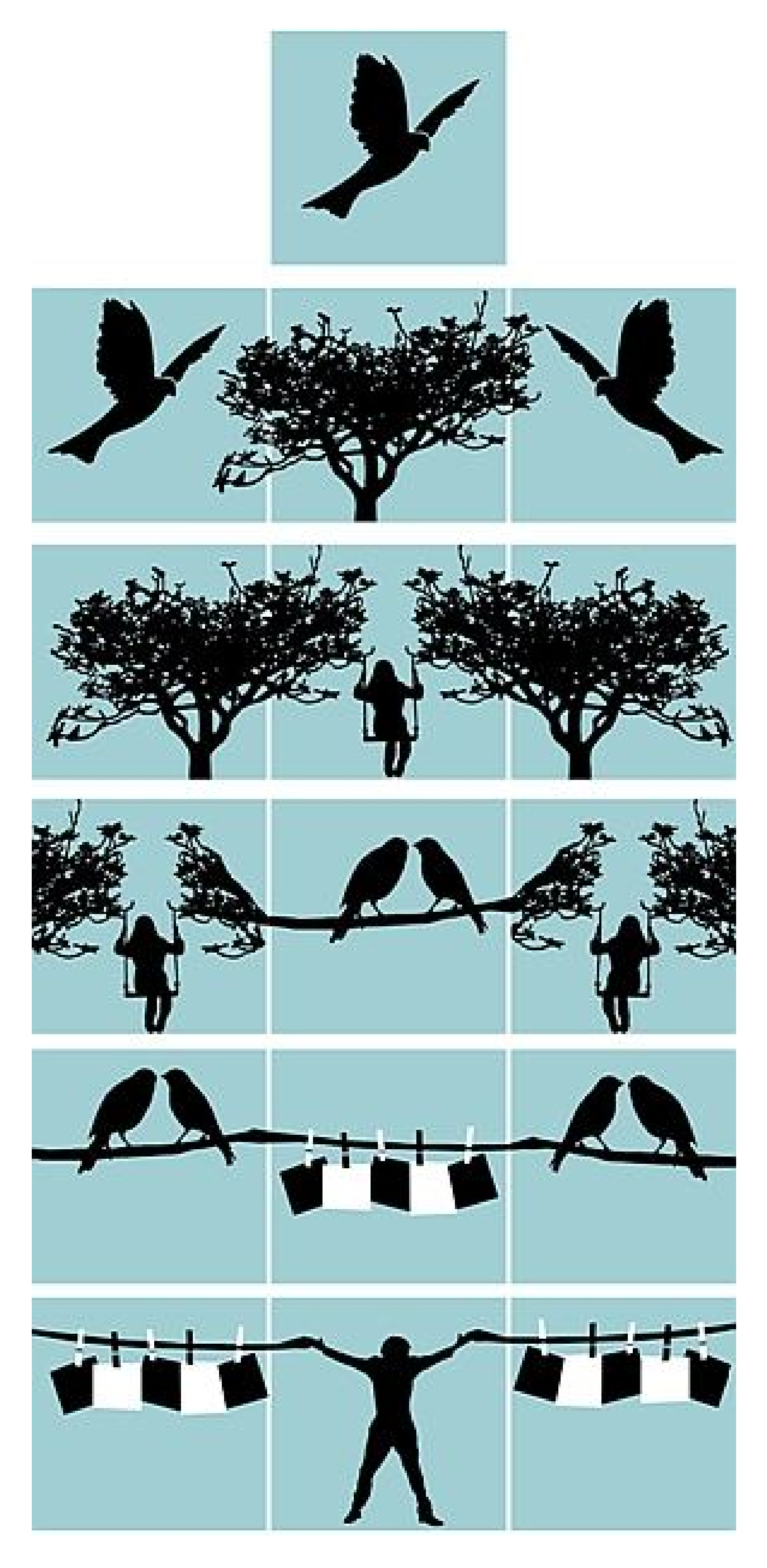
На представленных образцах центральный фрагмент изображения на каждом последующем уровне-слое, раздваиваясь, может менять цвет и ориентацию фигур – оборачиваться вертикально/горизонтально, менять развитие изобразительной темы, задавая дополнительные свойства и значения конфигурациям триптиха*.

* Подобный принцип образования изображений может быть использован в декорировании помеще-ний крупных кафе – на стенах его залов посетитель сможет увидеть эволюцию первоначальной темы.

ТДР- абстракции



«Неподчинённость» центрального фрагмента его «соседям» (при сохранении композиционной целостности триптиха) – характерный признак **синтетического** решения.





Динамика изобразительного материала – включение одних элементов
в новые сюжеты – частый признак **синтетических** решений.

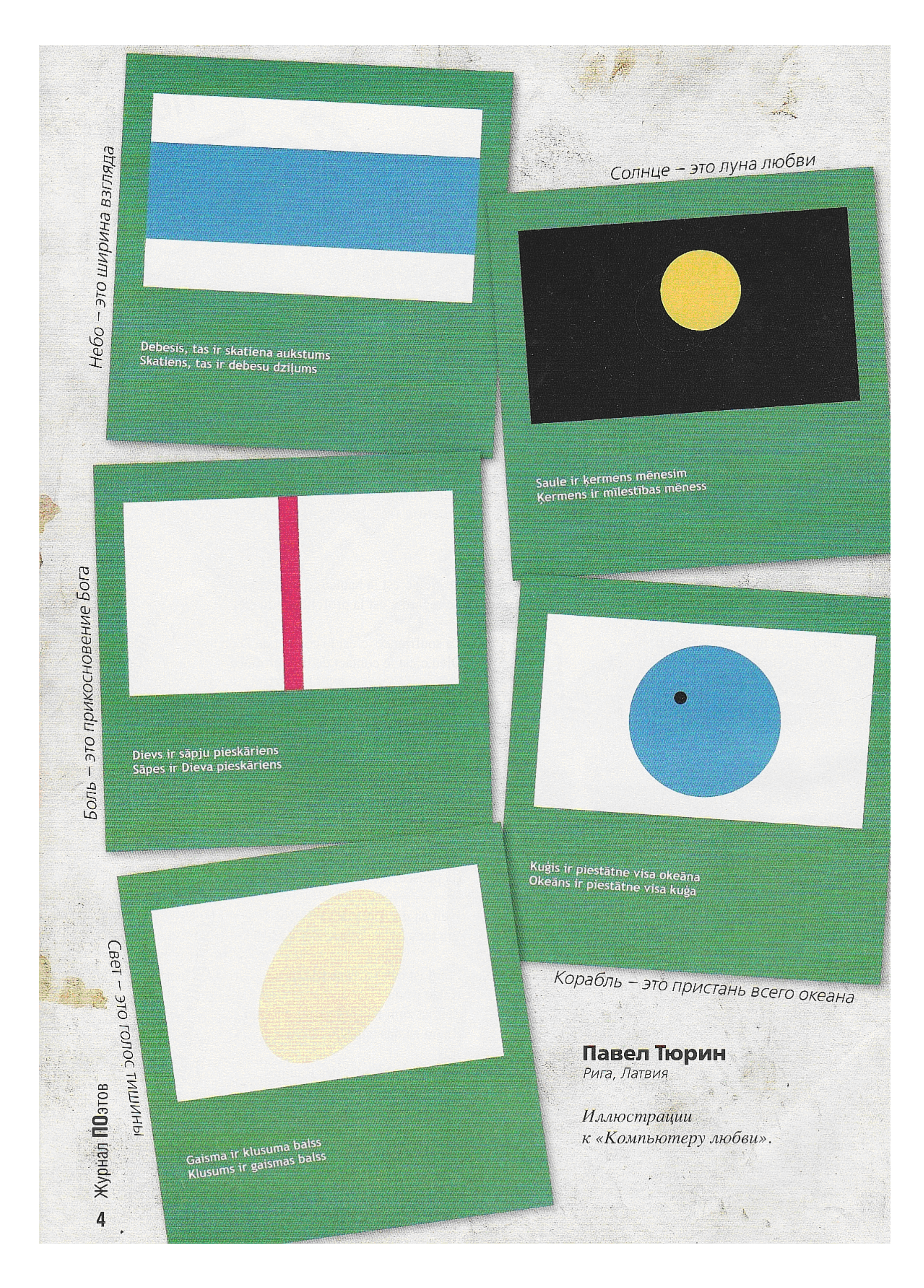
Когда смотришь на эти взаимосвязанные продолжения триптиха неизменно возникает мысль-вопрос: а что дальше? Подобное чувство возникает и у художника – оно интригует и побуждает создавать всё новые и новые формы.

Развитие обгоняющих фантазию и как бы само собой возникающих изображений оказывается не только захватывающим, но и изнурительным процессом, и очевидно, что это не может когда-нибудь завершиться.



Одна студентка представила изображение своего орнамента на колонне

Визуализации стихотворения Константина Кедрова «Компьютер любви»*



* Константин Александрович Кедров с интересом отнёсся к опытам по визуализации этого стихотворения и некоторые опубликовал в «Журнале поэтов» № 11 (43) 2012, с.4.



Константин Кедров и Павел Тюрин – Москва, 14 апреля 2008 г.

Дизайнерам предлагается зрительно отобразить поэтические строки из стихотворения К.Кедрова[*]. Выполняя это задание, студенты должны предложить 10 примеров своих визуализаций.

Поэзия создает у человека ощущение особого измерения в мире, а образы и ассоциации, которые студенты сопоставляют к строфам поэмы, раскрывают их жизненный опыт и особенности мышления[**].

«Изображения» можно классифицировать по нескольким критериям: абстрактные, знаково-символические, конкретно-предметные, сюжетные, метафорические, по частоте заимствования фрагментов из интернета[***], по степени единства стиля в представленных решениях и др.

Это задание как бы учитывает, что не всякий человек и не всегда умеет *слышать* стихи – «визуалам» тексты легче *увидеть* (и читать их самому).

[*] Стихотворение К.Кедрова «Компьютер любви в Приложении № 2.
См. фильм «Номинант» – https://www.youtube.com/watch?v=0WL1slzx6F8

[**] Это задание напоминает проективную методику опосредованного запоминания «Пиктограмма» (А.Р.Лурия), в которой испытуемому предлагается для облегчения запоминания и воспроизведения названных тем закреплять их своими рисунками.

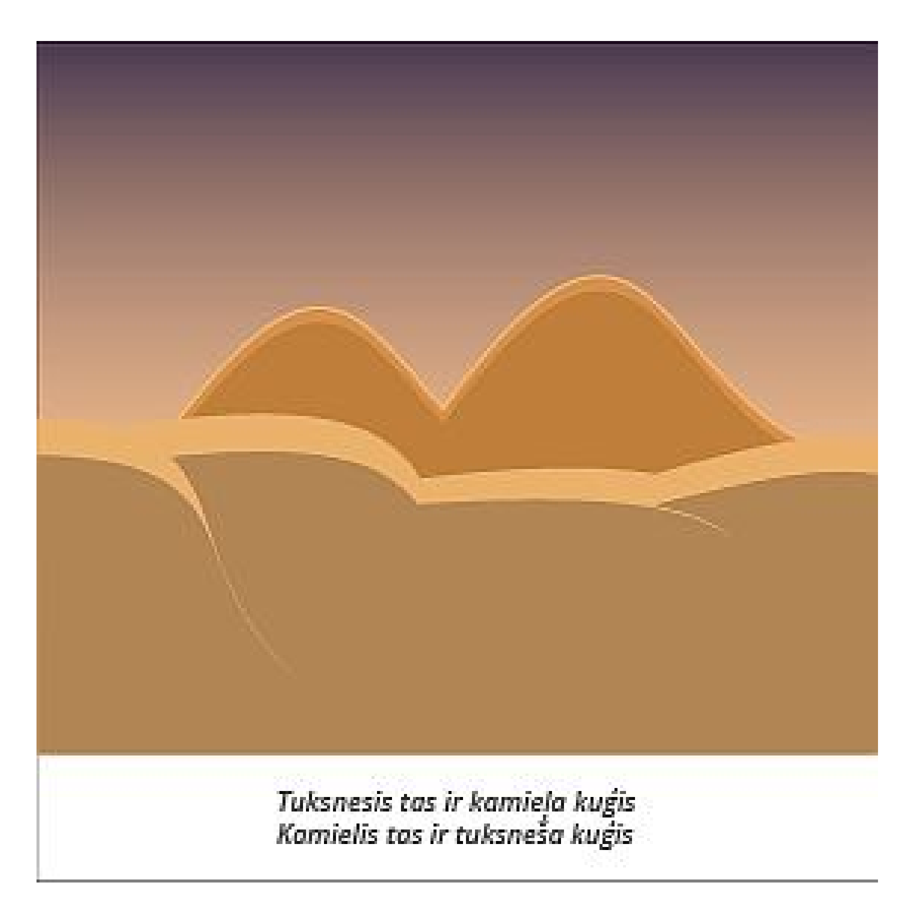
[***] Оговаривается, что допускаются коллажи изображений, взятых из Интернета лишь в той мере, если они не нарушают прав их авторов.

Слово – это образ

Где телесное более или менее излишне, можно также более или менее пренебречь этим телесным и заменить его чисто абстрактным или полностью переведенными в абстрактное телесными формами. В каждом случае такого перевода или такого внесения в композицию чисто абстрактной формы единственным судьей, руководителем и мерилом должно быть чувство.

В.Кандинский

Задание № 7



ВЕРБЛЮД – ЭТО КОРАБЛЬ ПУСТЫНИ
ПУСТЫНЯ – ЭТО КОРАБЛЬ ВЕРБЛЮДА

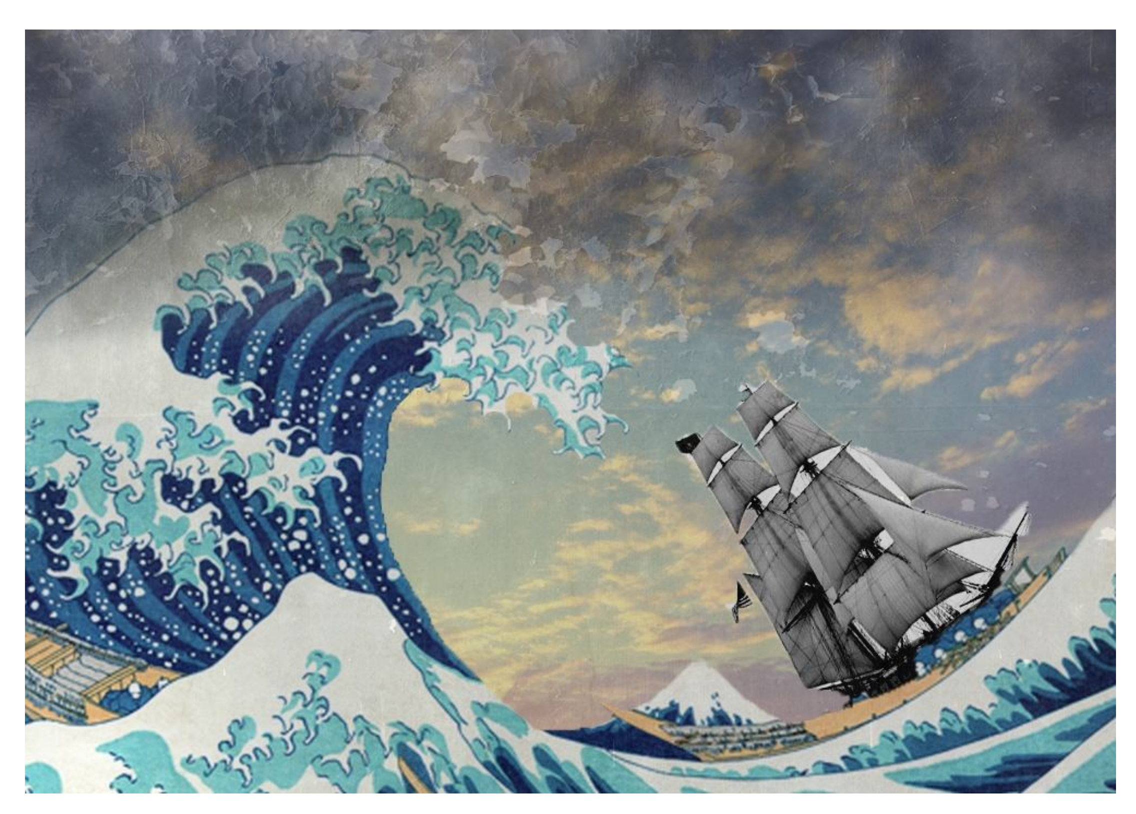
Из этих примеров видно, насколько разнообразными и непохожими друг на друга могут быть изобразительные, иносказательные воплощения поэтического текста – *визуализации* – художник находит свой смысл. В них нет той иллюстративности – «похожести иллюстраций», которая, как считал Ю.Тынянов, часто искажает и обедняет смысл художественного текста [20].



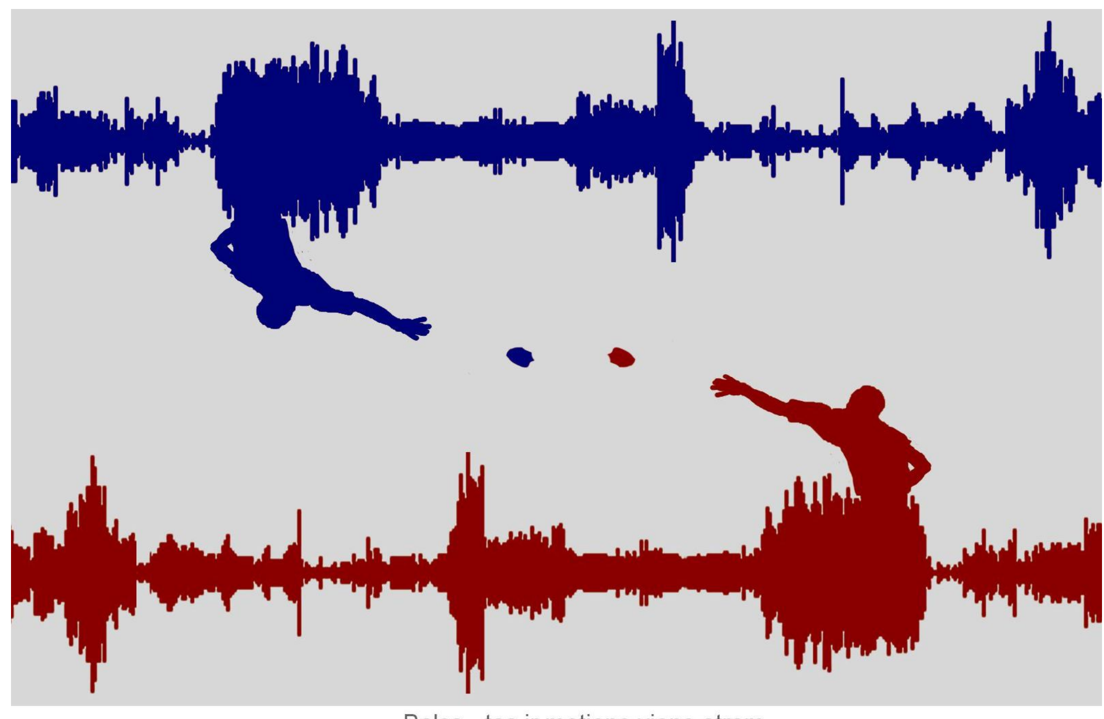
ПУСТЫНЯ – ЭТО КОРАБЛЬ ВЕРБЛЮДА
ВЕРБЛЮД – ЭТО КОРАБЛЬ ПУСТЫНИ



ПАРОХОД – ЭТО ЖЕЛЕЗНАЯ ВОЛНА
ВОДА – ЭТО ПАРОХОД ВОЛНЫ

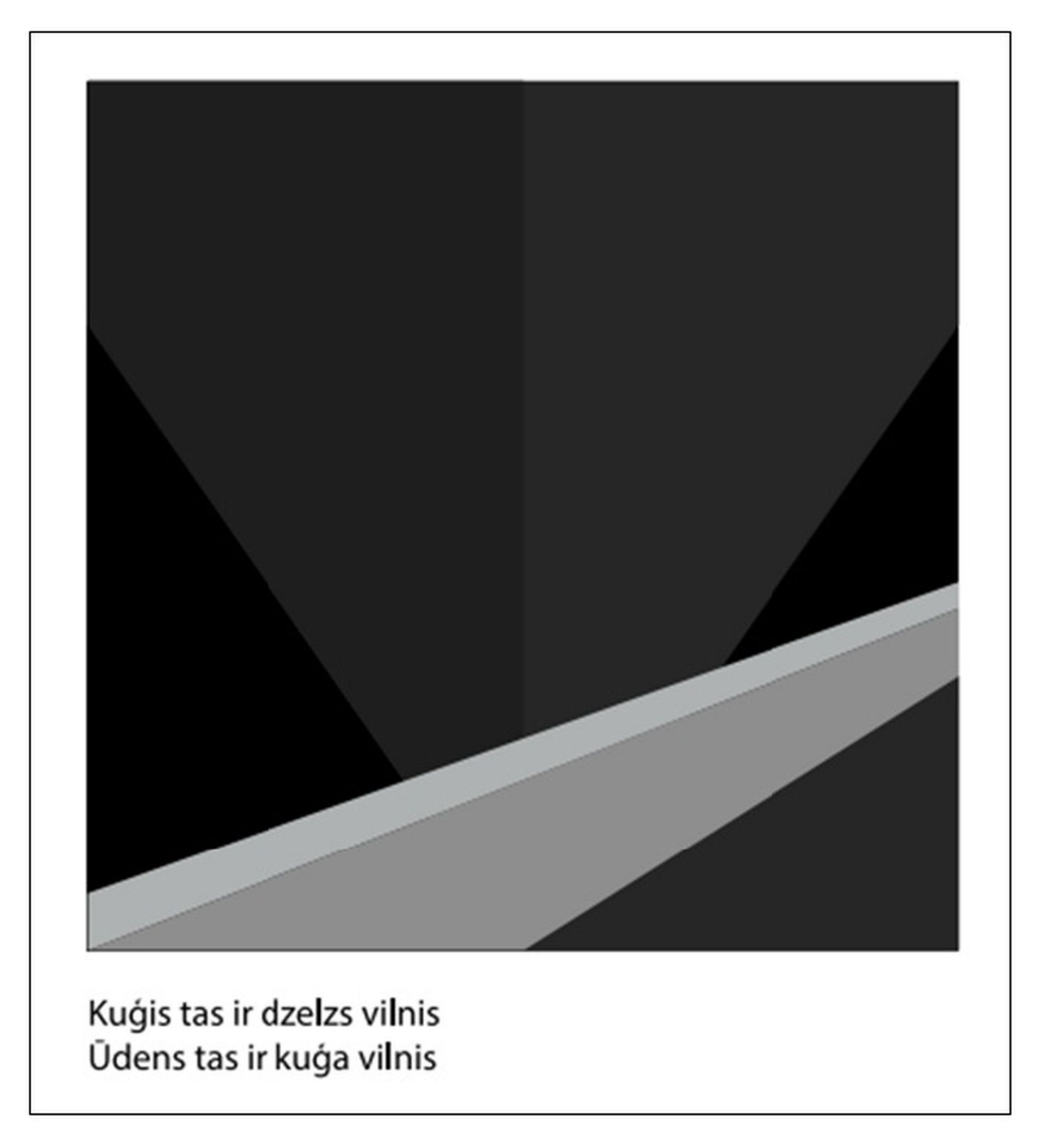


ПАРОХОД – ЭТО ЖЕЛЕЗНАЯ ВОЛНА



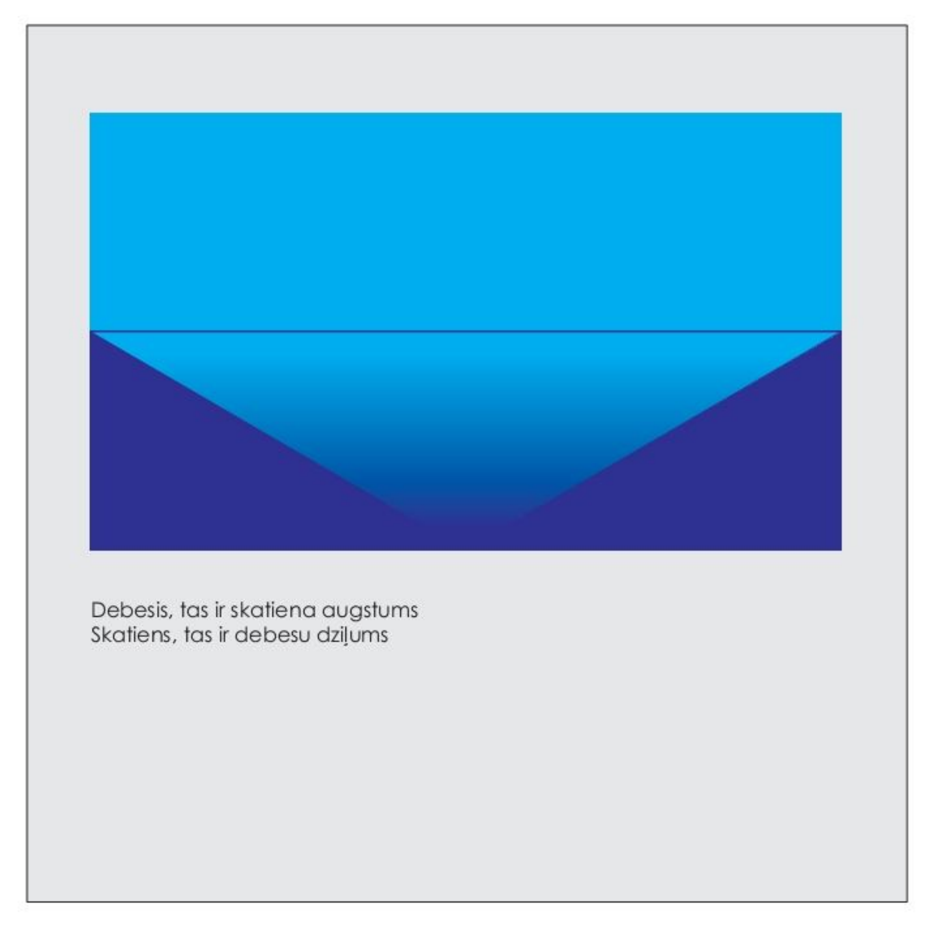
Balss - tas ir metiens viens otram

ГОЛОС – ЭТО БРОСОК ДРУГ К ДРУГУ

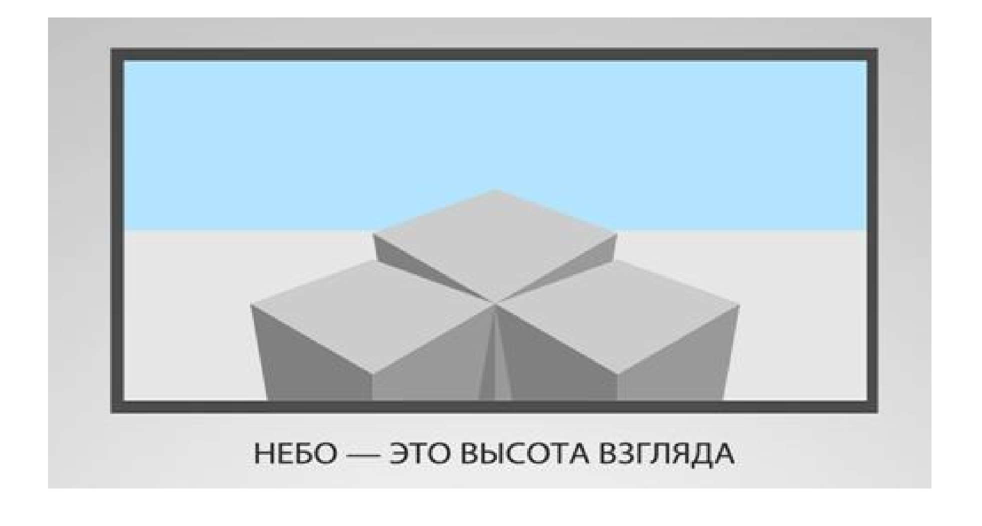


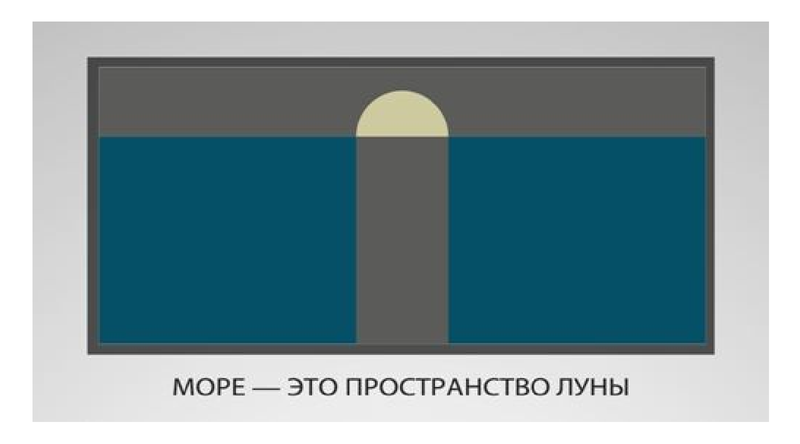
ПАРОХОД – ЭТО ЖЕЛЕЗНАЯ ВОЛНА
ВОДА – ЭТО ПАРОХОД ВОЛНЫ

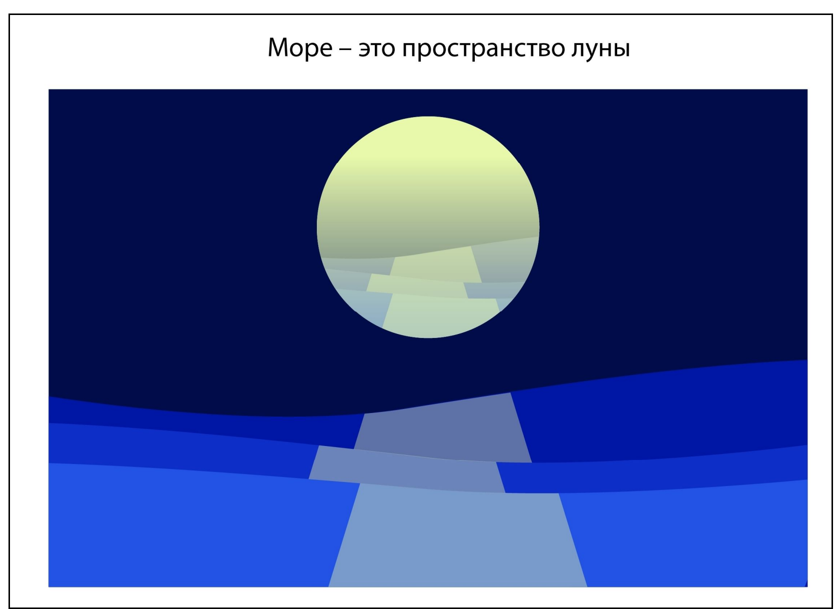
Каждый образ по-особенному отображает «одно и то же»



НЕБО – ЭТО ВЫСОТА ВЗГЛЯДА
ВЗГЛЯД – ЭТО ГЛУБИНА НЕБА




МОРЕ — ЭТО ПРОСТРАНСТВО ЛУНЫ


Море – это пространство луны

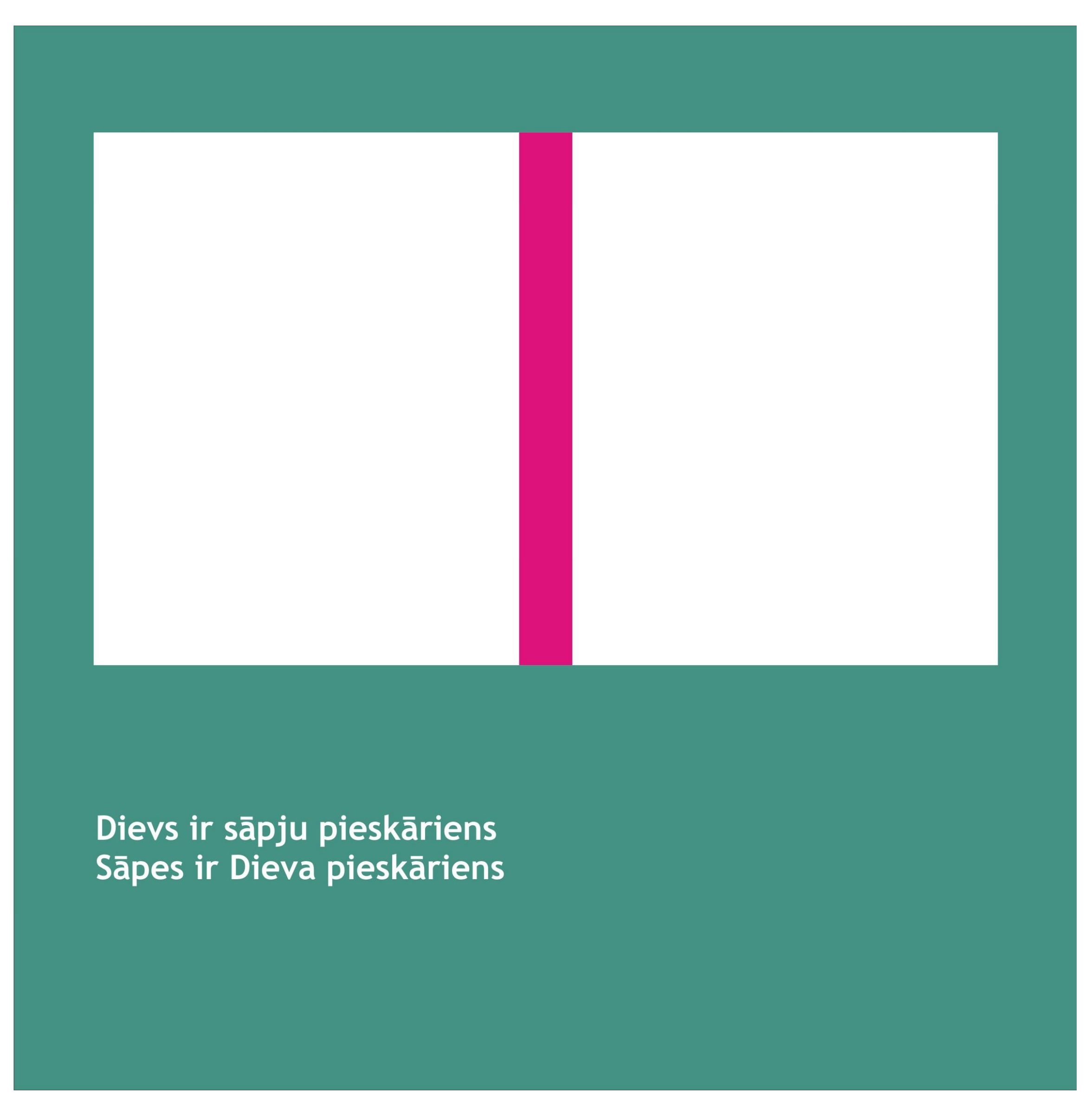

Море - это пространство луны



НЕБО – ЭТО ВЫСОТА ВЗГЛЯДА
ВЗГЛЯД – ЭТО ГЛУБИНА НЕБА



КОРАБЛЬ – ЭТО ПРИСТАНЬ ВСЕГО ОКЕАНА
ОКЕАН – ЭТО ПРИСТАНЬ ВСЕГО КОРАБЛЯ

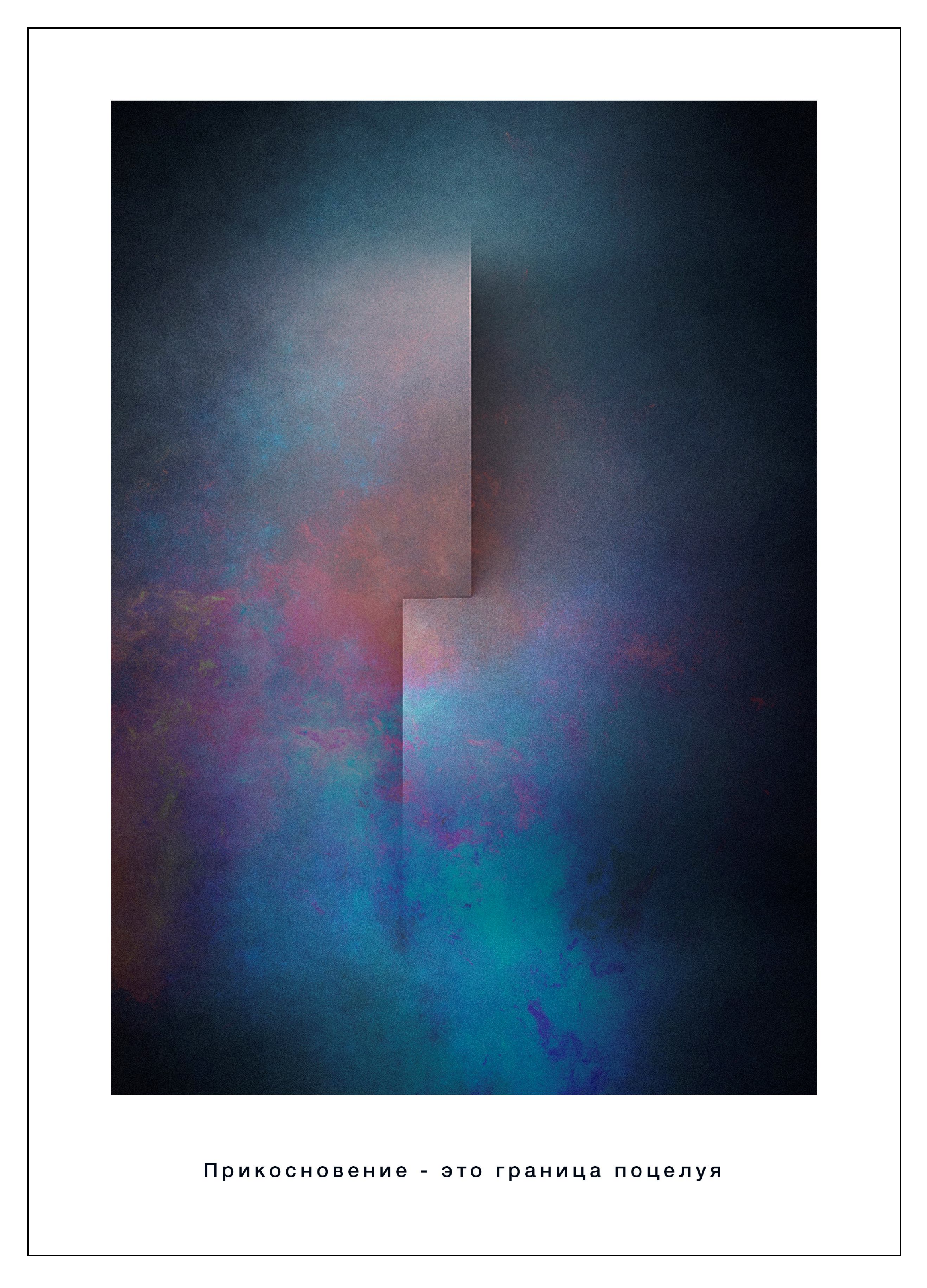


БОЛЬ – ЭТО ПРИКОСНОВЕНИЕ БОГА
БОГ – ЭТО ПРИКОСНОВЕНИЕ БОЛИ


ТЬМА – ЭТО КРИК СИЯНИЯ
СИЯНИЕ – ЭТО ТИШИНА ТЬМЫ

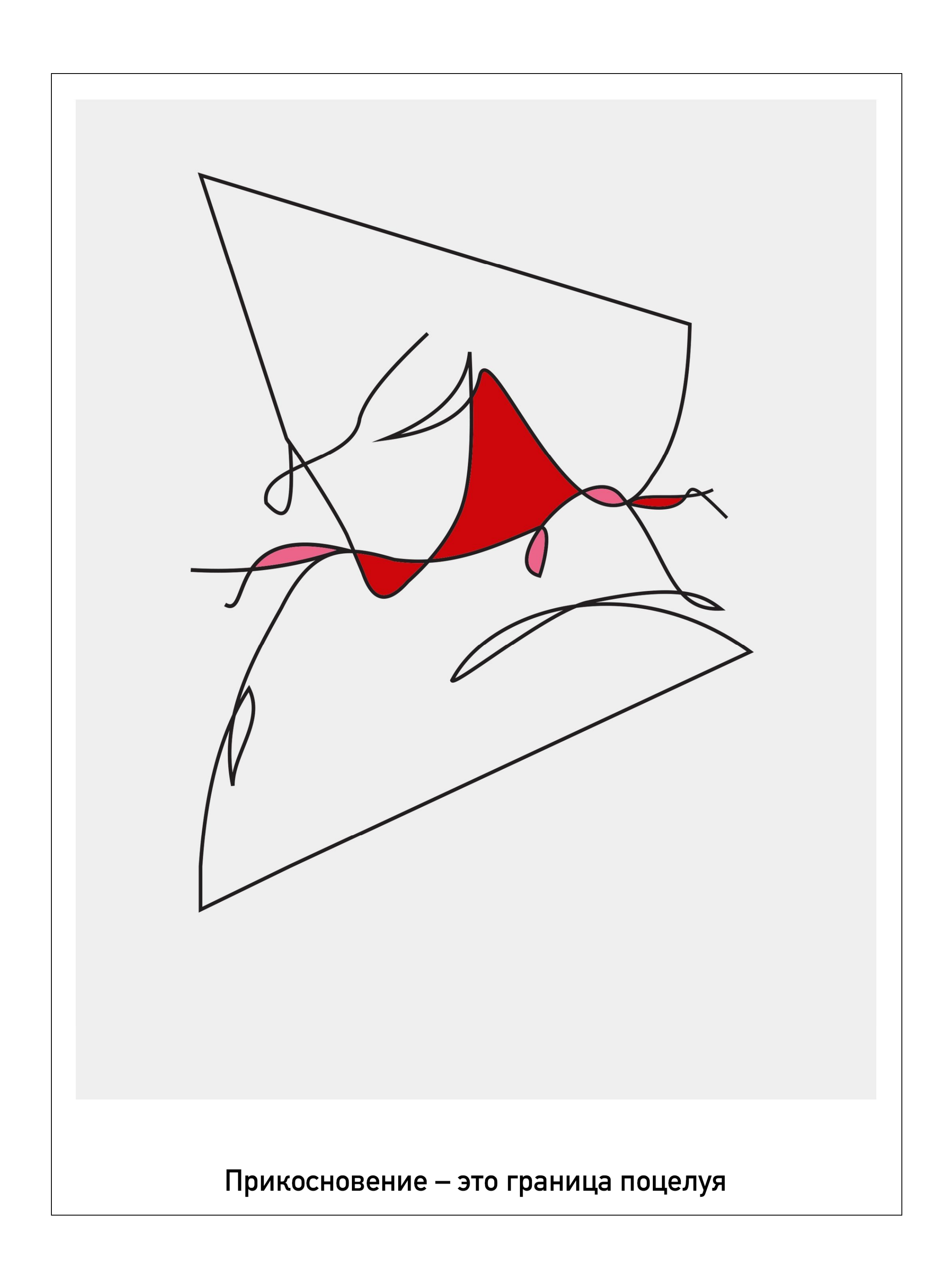

КРАСОТА – ЭТО НЕНАВИСТЬ К СМЕРТИ
НЕНАВИСТЬ К СМЕРТИ – ЭТО КРАСОТА


БОЛЬ – ЭТО ПРИКОСНОВЕНИЕ БОГА
БОГ – ЭТО ПРИКОСНОВЕНИЕ БОЛИ

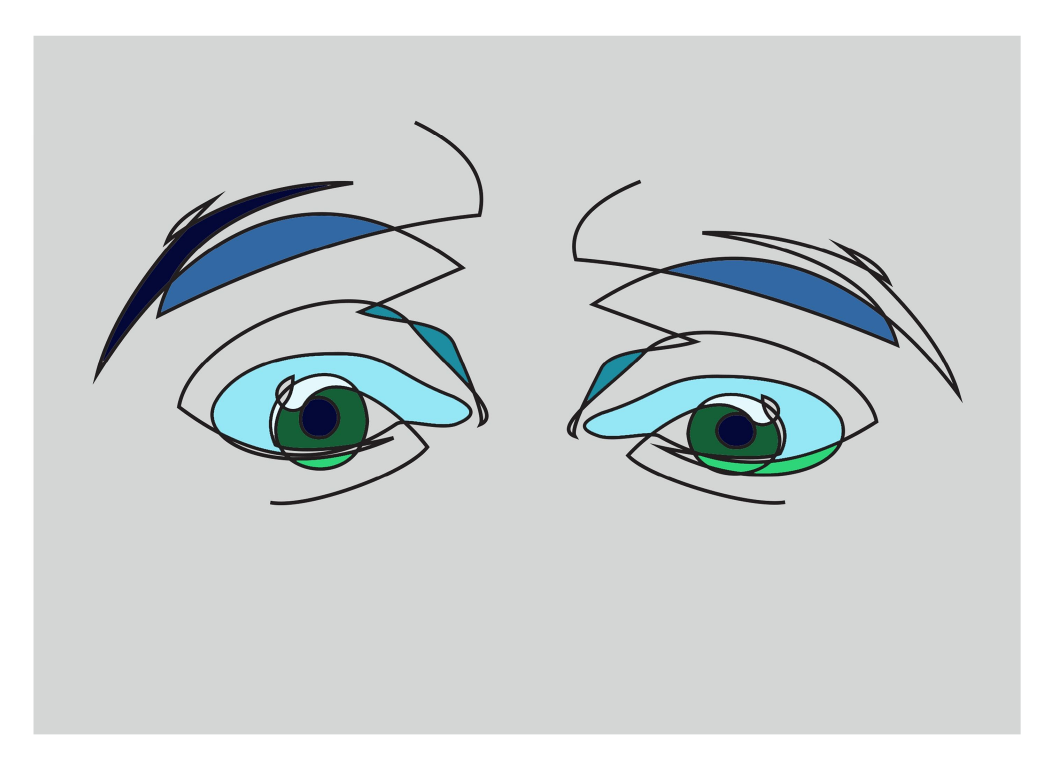


Прикосновение - это граница поцелуя

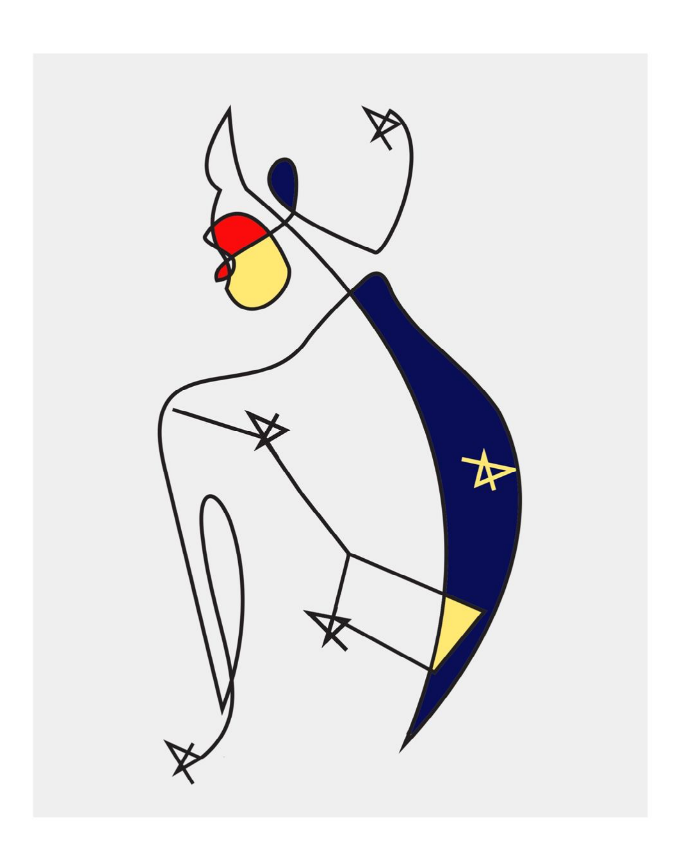
Великий художник за всю жизнь создаёт две-три музейные работы.
Остальное – для публики.



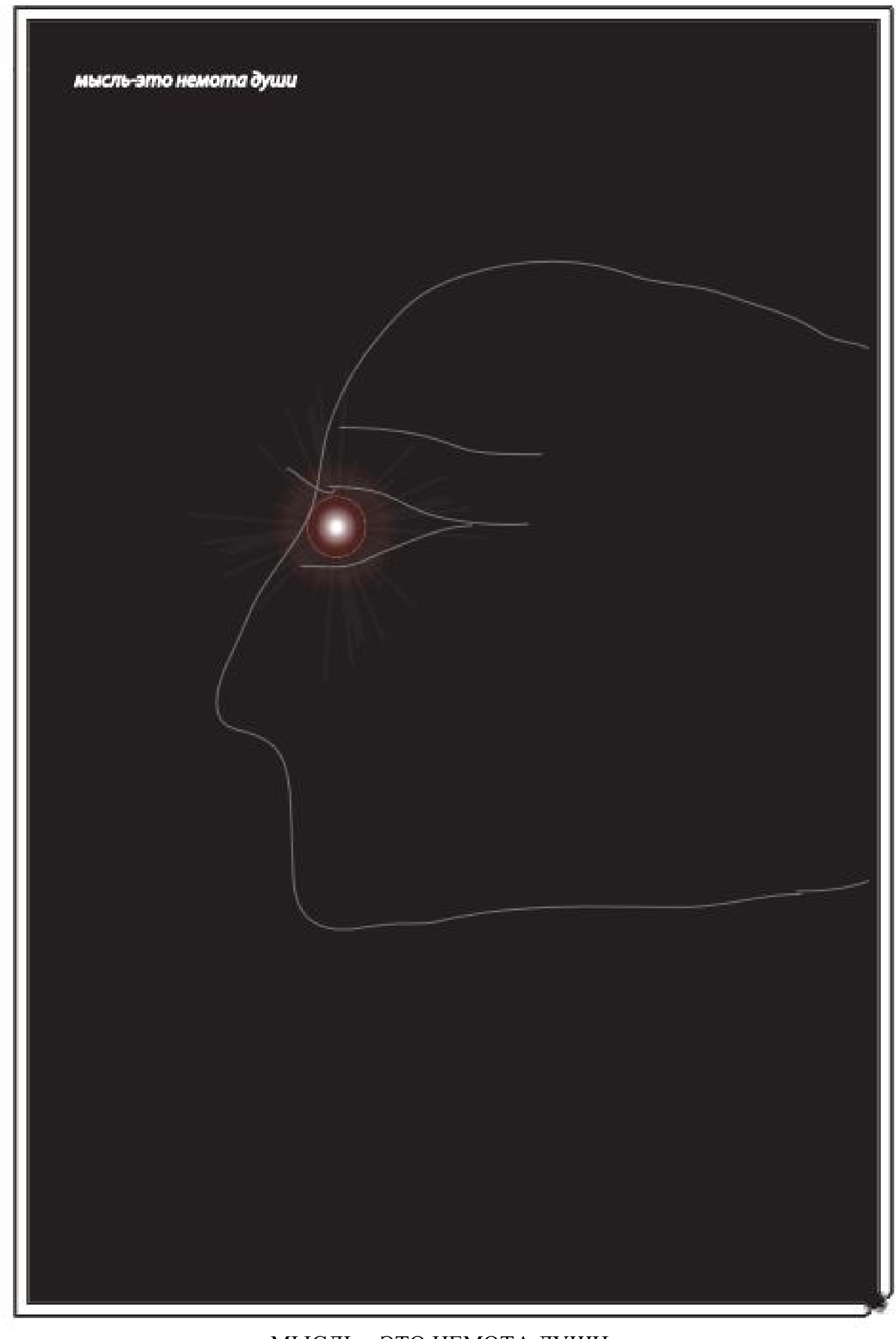
Прикосновение – это граница поцелуя



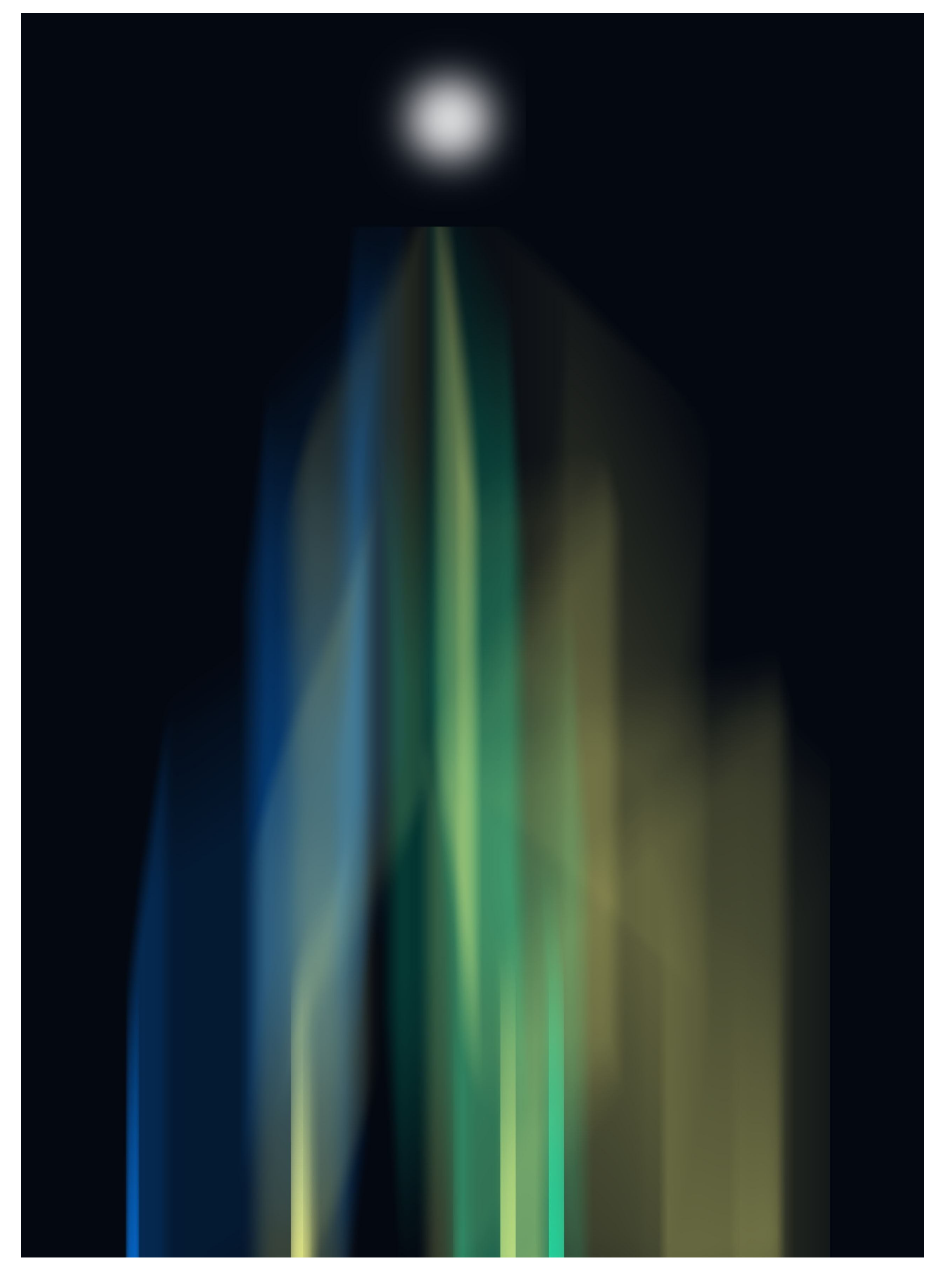
Взгляд - это глубина горизонта



Кожа – это рисунок созвездий



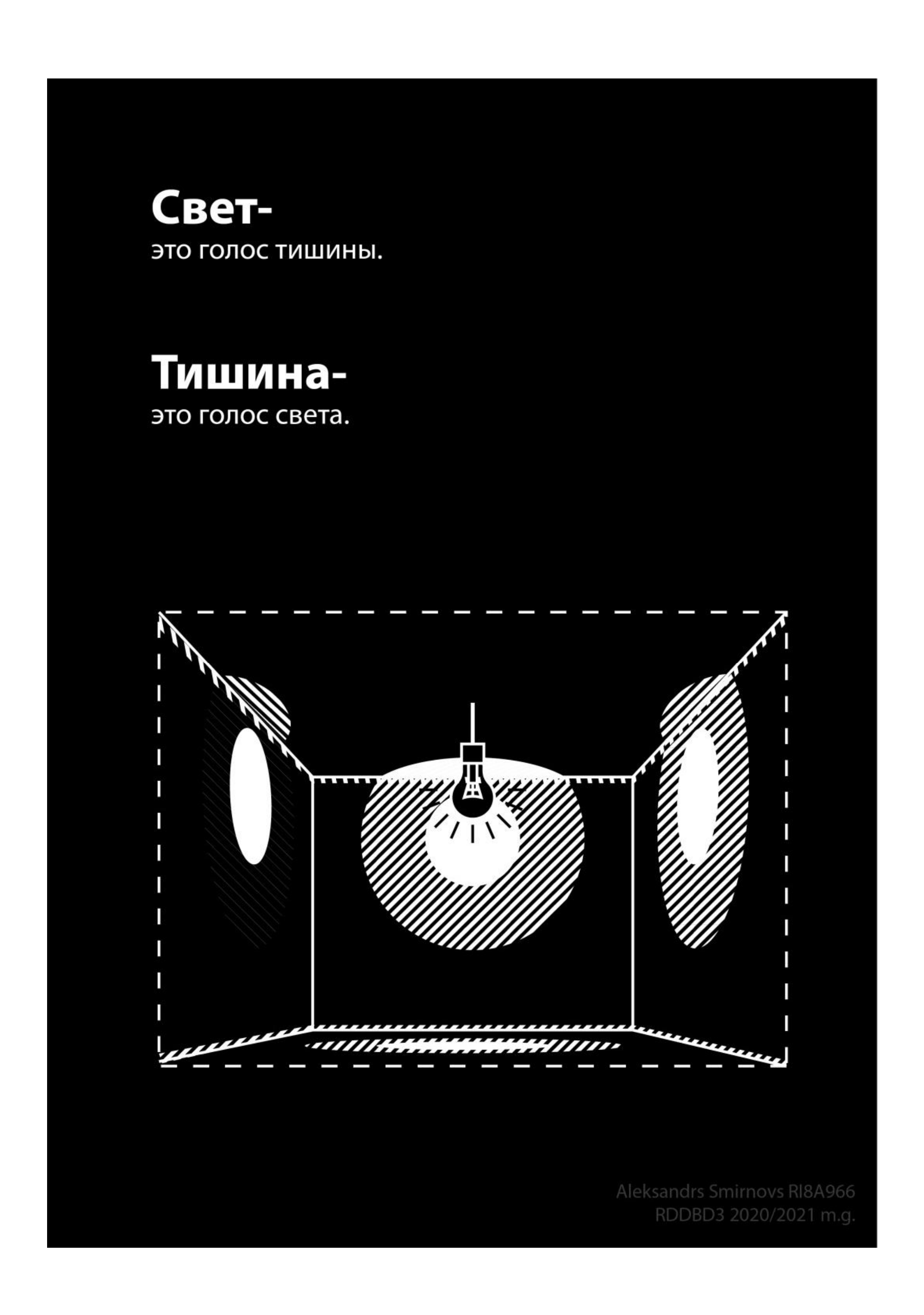
МЫСЛЬ – ЭТО НЕМОТА ДУШИ

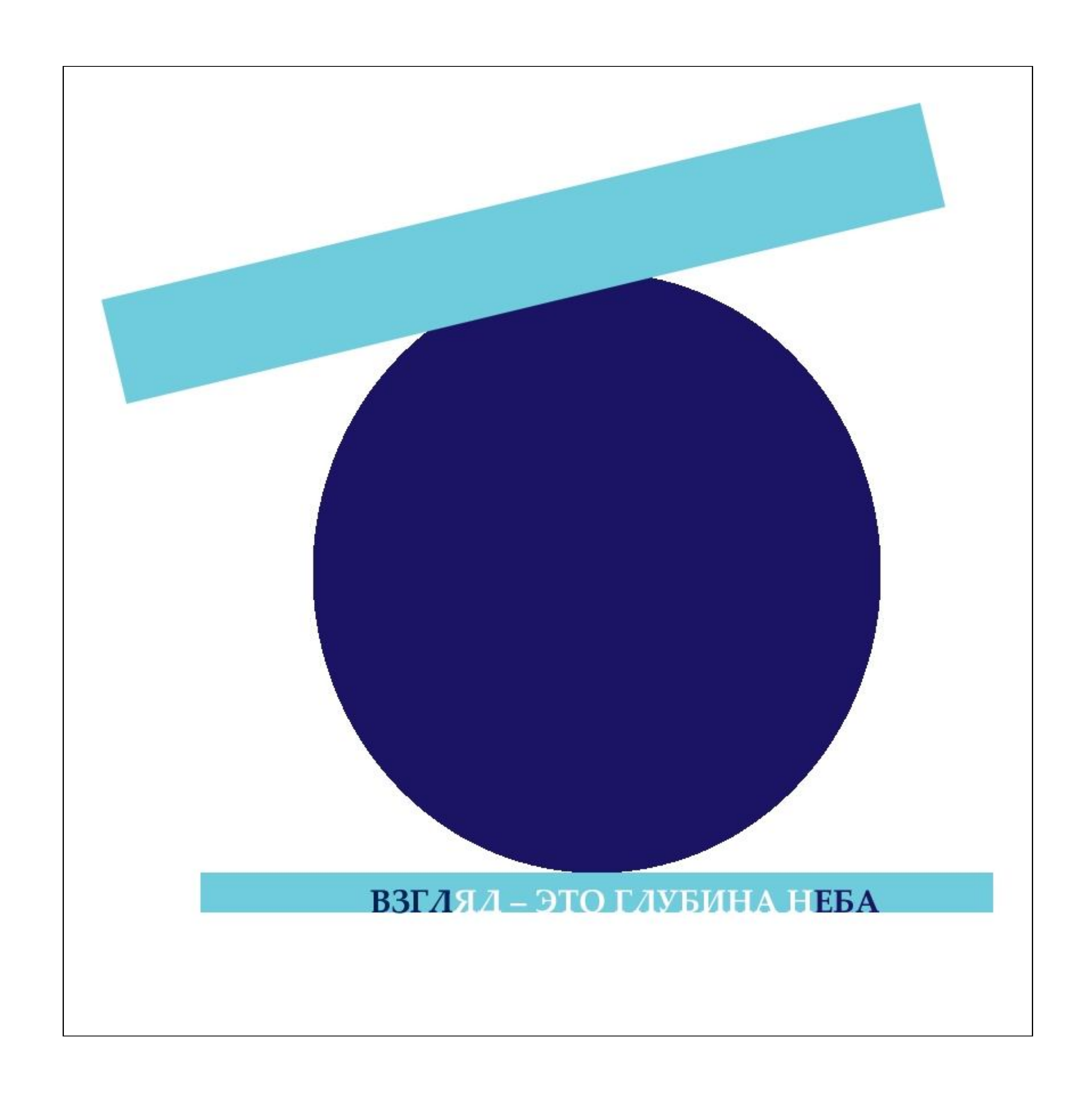


ЗНАНИЕ – ЭТО ВЫСОТА СВЕТА



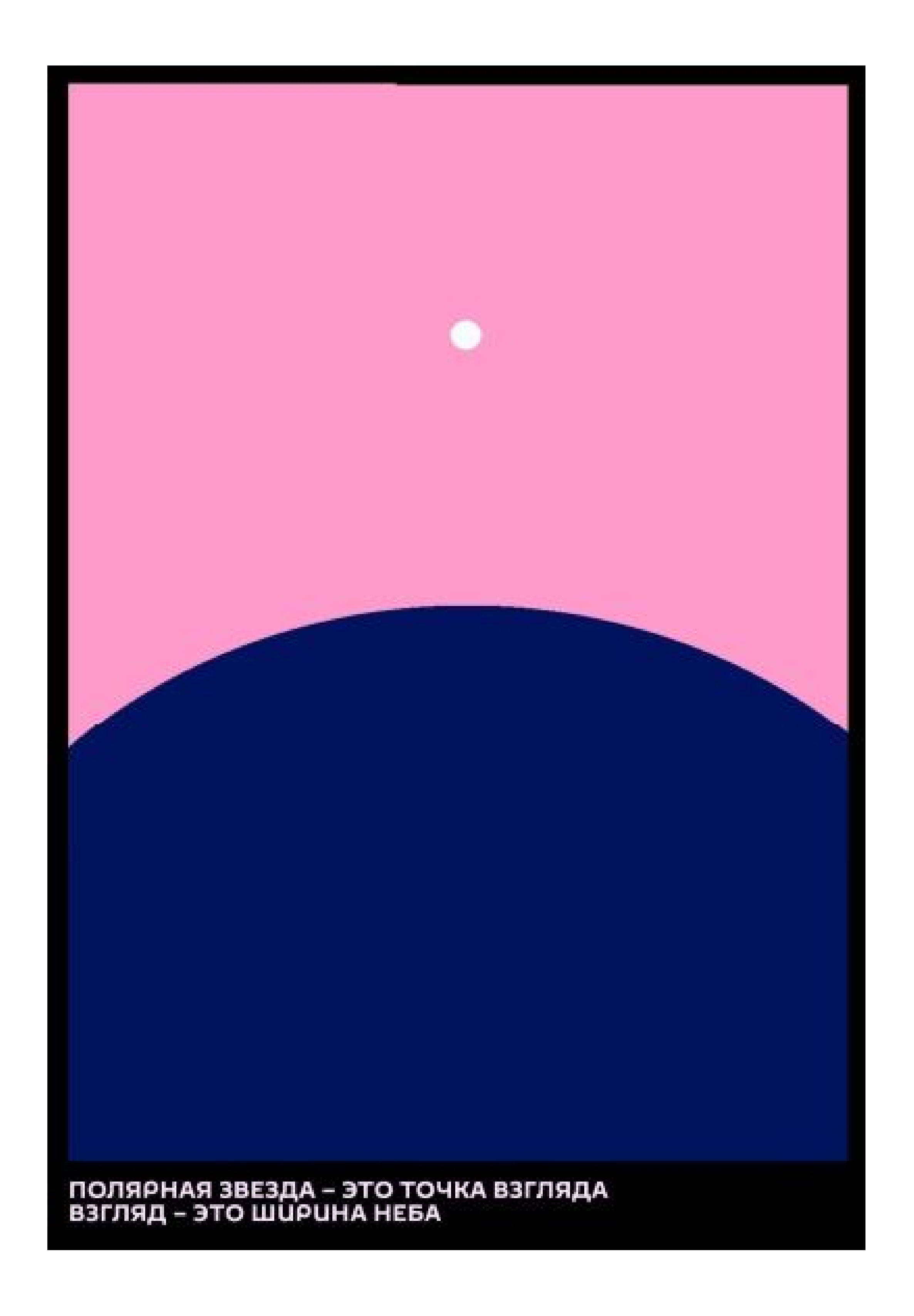
СВЕТ – ЭТО ГОЛОС ТИШИНЫ
ТИШИНА – ЭТО ГОЛОС СВЕТА


Свет-
это голос тишины.
Тишина-
это голос света.
Aleksandrs Smirnovs RI8A966
RDDBD3 2020/2021 m.g.

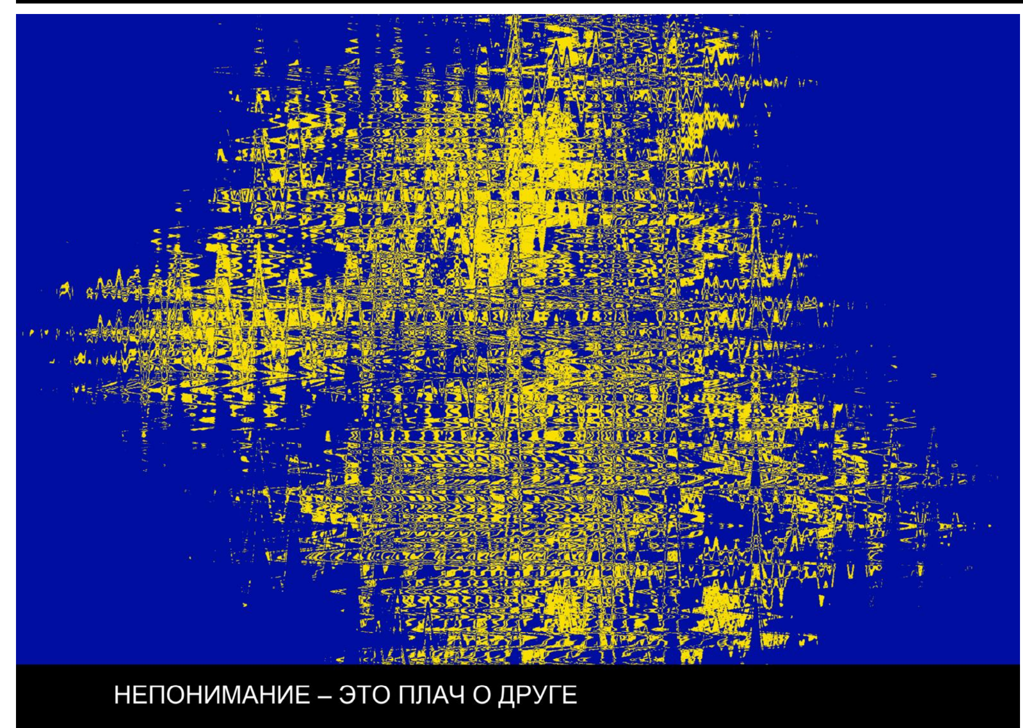

ВЗГЛЯД – ЭТО ГЛУБИНА НЕБА

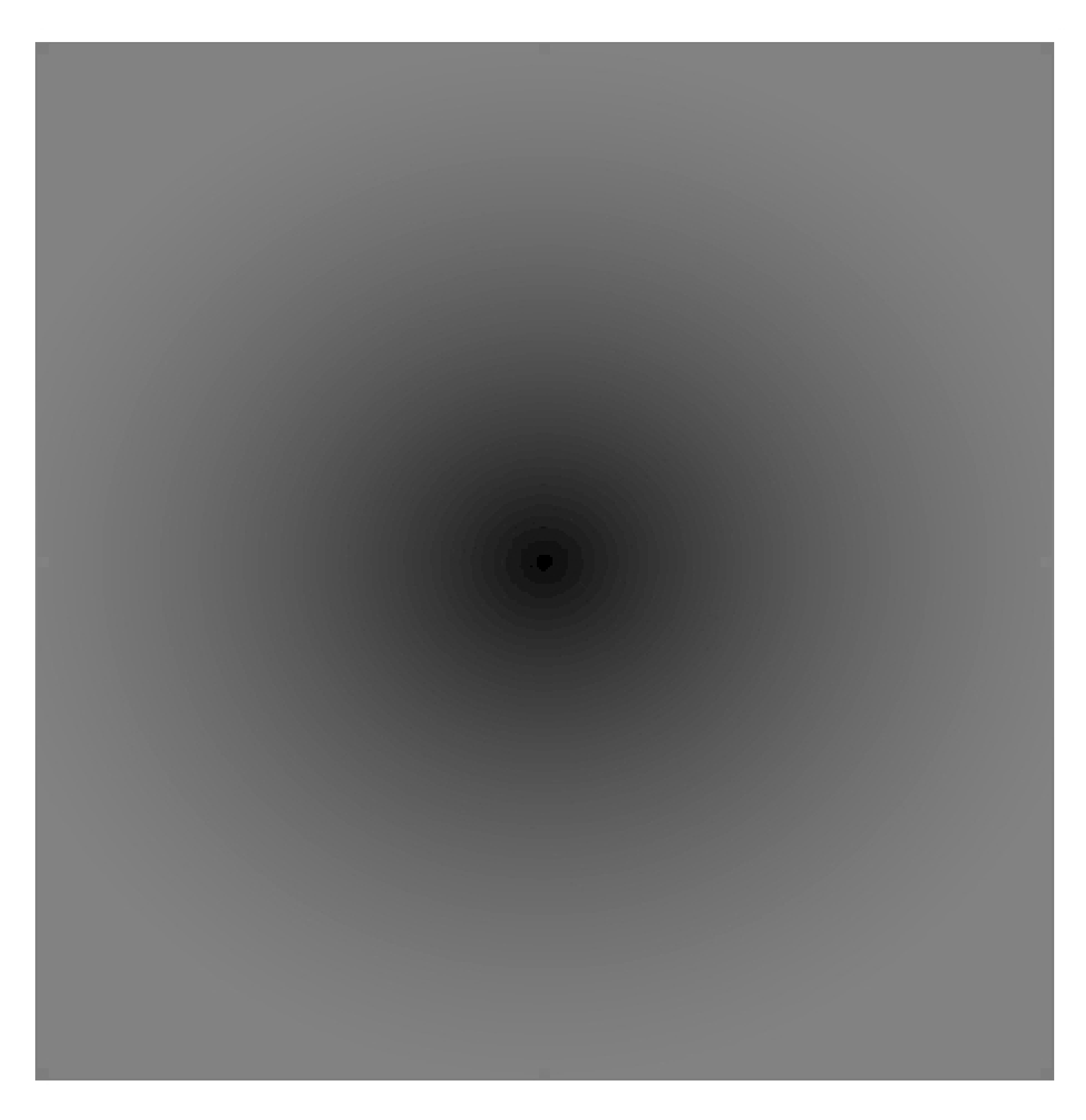


*Это вовсе не лирическое истолкование стиха,
а скорее, иерархически-кастовое*


ПОЛЯРНАЯ ЗВЕЗДА – ЭТО ТОЧКА ВЗГЛЯДА
ВЗГЛЯД – ЭТО ШИРИНА НЕБА


ЖЕНЩИНА – ЭТО НУТРО НЕБА
МУЖЧИНА – ЭТО НЕБО НУТРА


НЕПОНИМАНИЕ – ЭТО ПЛАЧ О ДРУГЕ



ВЫДОХ – ЭТО ГЛУБИНА ВДОХА



*

МЫСЛЬ – ЭТО ГЛУБИНА НОЧИ
НОЧЬ – ЭТО ШИРИНА МЫСЛИ

* * *

Каждое поэтическое слово имеет свой вид

* * *

---

* Многие из работ могли бы составить коллекцию воображаемого художественного Музея «Компьютер любви», причём некоторые из них начинают звучать в полную силу, если представлены в большом формате.

Не сомневаюсь, что если кого-то заинтересуют эти упражнения, то они смогут дополнить экспозицию своими работами, и замечательно, что одни и те же строфы у разных художников воплощаются таким разнообразием отражений! – подобно тому, как индивидуально выражается солидарность возвышающим чувствам – https://www.youtube.com/watch?v=wIuEh-cm6J0

*Рекламная практика, ушла далеко вперёд по сравнению с теорией. Даже люди, профессионально занимающиеся рекламой, затрудняются определить характер и очертить границы своей профессии. Используемые ими в работе знания и навыки, заимствованы из самых различных областей...**

Психология рекламы

Задание № 1

Задание по саморекламе

В начале занятий студентам предлагается создать рекламу самого себя – это придаёт дополнительный интерес в освоении данной дисциплины. Ставится задача создать образ личной печати или печати собственного рекламного агенства, придерживаясь принципов методики «Инициалы».

Игровая методика развития воображения «Инициалы»[**]

Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте...

Я вывел бы ее закон,
Ее начало,
И повторял ее имен
Инициалы.

Б.Пастернак

Методика представляет собой вербально-психологическую игру, развивающую творческое воображение. Она предполагает способность к свободному ассоциированию, гибкость мышления, а также достаточный словарный запас.

Предлагается подобрать к буквам своих инициалов такие слова, чтобы их соседство образовывало более или менее связное семантическое целое, а затем визуализировать отобранные интерпретации.

[*] J.Wright, D.Warner, W.Winter. Advertising. McGraw-Hill, New York, 1971.

[**] Подробное описание методики «Инициалы» в Приложении № 3.

В методике «Инициалы» встречаются две тематические оси: с одной стороны, это существующие представления человека о себе, с другой – расшифровка значений буквенных знаков, как символов стоящих за ними слов, в той или иной степени характеризующих человека.

Задание интерпретировать инициалы придает поиску интересных словосочетаний дополнительный импульс для обнаружения своих скрытых возможностей.

Сообщается, что нужно постараться отнестись к словам, подобранных к буквам инициалов так, как будто они представляют своеобразный *коан*[*], в котором содержится ключ к пониманию жизни, указания на возможные перспективы человека, как положительные, так и отрицательные.

Личный ***«коан инициалов»*** необходимо расшифровать так, чтобы в созданном словосочетании отражались психологические особенности человека. Даже, может быть, увидеть подобие призыва. Это могут быть «расшифровки», относящиеся к различным событиям и периодам жизни человека. *Инициалы* должны *инициировать* стремление человека к осознанию собственной личности и каждый сам назначает причины, границы и формы своего существования.

Таким образом, расшифровка инициалов, как поиск ответа на вопрос – ***о чём мне говорят мои инициалы?*** – становится средством обнаружения нераскрытых качеств человека.

Размышляя над своими инициалами, человек может найти в них образы, которые откроются, прозвучат для него как *пророчества,* в свернутом виде содержащие возможные сценарии его жизни. Те или иные интерпретации инициалов могут стать подсказками для осознания – кем он является, кем может стать или что его ожидает.

---

[*] Коан – короткое напутствие, повествование, загадка, вопрос, которые часто алогичны и парадоксальны; его смысл нередко оказывается более доступен интуитивному понима-нию, чем логическому анализу, или по достижении *просветления*. См.: Маковский М.М. Удивительный мир слов и значений: иллюзии и парадоксы в лексике и семантике [10].

То, как человек расшифрует свои инициалы, примет ли их как ориентир, услышит ли в них созвучие своим мечтам, или испугается и смирится с прозвучавшими заклятиями, или отпрянет и решительно развернется к радикально иным расшифровкам себя, задумается об иных ролях, способе и модусе жизни – это зависит от него самого, его характера, воли и последовательности их воплощения.

Инициалы – это лишь начальные признаки сущего, должного и возможного в человеке.

Работая над заданием, многие отмечали, что бывает трудно придумать словосочетание, которое, как им кажется, вполне точно отражало бы особенности их личности. Разумеется, инициалы не имя. Инициалы – это только начальные буквы имени и фамилии человека, т.е. почти ничто – они лишь намекают на него.

Визуализация интерпретаций инициалов

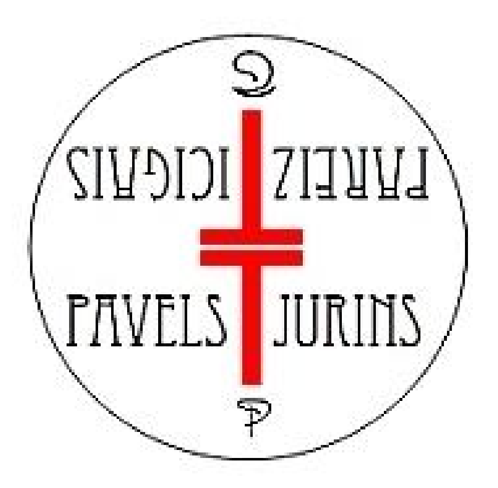
Поскольку язык функционирует не только в устной речи, но и в письменной модальности, то дизайнерам предлагается придумать-сконструировать графический образ личной печати с использованием инициалов и их расшифровки, наиболее близко отражающей идеалы его владельца.

Из 10-20 полученных предложенных словосочетаний, после их разъяснения и обсуждения, отбираются 1-2 расшифровки инициалов, в той или иной степени отражающие личность автора и его интересы.

Ниже приводятся примеры дизайнерского решения интерпретации инициалов и представления их в виде личных печатей, знаков, штампов или эмблем, которые они могут использовать в своих проектах, помещать на бланки, конверты, изготавливать медальоны и пр.

Некоторые студенты печати со своими инициалами (как имитации «фамильных гербов») планировали нанести на себя как татуировки, а позднее дополнять их новыми девизами и образами инициалов.

Pavels Tjurins



. ***PT*** *– «PareizTicīgais» (латышск. – «Православный»)*

Крест в центре печати, составленный из двух букв **Т**, выражает идею принадлежности человека к христианскому вероисповеданию, а отстоящие друг от друга горизонтальные черточки букв **Т** напоминают соотношение полос **латвийского флага** и тем самым символизируют его связь с Латвией.

Māra Ābelīte



MA *– «Mana Ārija» (латышск. – «Моя ария»*

Дизайнер **Мара Абелите** с детства в артистической среде, выступает в хоровых коллективах, их солистам часто аккомпанирует на чёрном рояле.

Планирует профессионально заниматься дизайном музыкальных фестивалей.

Līga Andersone



***LA** – «Labs Atrisinājums» (латышск. – «Хорошее решение»)*

В процессе обсуждения этой работы было высказано мнение, что автор, окружив буквы **LA** 4-мя восклицательными и 4-мя вопросительными знаками, считает, что предлагаемые ею **«хорошие решения»** – это не окончательные утверждения чего либо, но и содержат зерна вопросительности в утверждаемом, и тем самым подразумевается их развитие в разных направлениях – влево/право, вверх/вниз. Психологически автор **Лига Андерсоне** такой подход соотносит вообще со своим жизненным принципом – хорошее решение не завершает, а ставит новые актуальные задачи и подсказывает пути их решения.

Катрина Андреева



***КА** – «Контрастная Абстракция»*

Это сочетание линий образуется своеобразной игрой фигуры буквы **А** и формой буквы **К,** соединяющейся с фоном, что создаёт впечатление общей их невесомости.

Катрина Андреева утверждает, что этот чёрно-белый контраст отражает её характер – в ней противоположные силы темперамента существуют совместно, но её белое разламывает её чёрное.

<u>Elīna Aniņa</u>



***EA** – «Entuziasma Apliecinājums» (латышск. – «Доказательство энтузиазма»)*

Вписанные в круг буквы **EA** создают такое соединение шрифтовых форм, что возникает самостоятельный целостный знак, в котором на составляющие его буквенные элементы не сразу обращаешь внимание, что придает ему дополнительную выразительность. Своей лаконичностью и выразительной силой это графическое решение перекликается с логотипами известных фирм, для которых характерны оригинальность зрительной связности элементов, что является условием их восприятия как энергичных и запоминающихся образов. Все эти качества знака на рис. 16 вызывают доверие к утверждению автора, что она – **EA**, является *«доказательством энтузиазма»*.

<u>Lana Beržinska</u>



***LB** – «Lakoniskā Būtne» (латышск. – «Лаконичная сущность»)*

Отступившая от окна логотипа **LB** создаёт образ **Ланы Бержинской** – дамы, отгородившейся от мира и замкнувшейся в своей сущности.

Evija Bušs



***EB** – «Erotiska Būtne» (латышск. – «Эротическая сущность»)*

Студентка **Эвия Буш** – корпулентная дама с выразительными формами, «припечатала» свои инициалы **ЕБ** в ярко красном сургуче, расшифровав их как «Эротическая сущность» («*Erotiska butne*»). Расплывшаяся печать, как выражение избытка телесности, говорит не только о бьющей через край сексуальной энергии, но и жизненном потенциале в целом, а игривые завитки на буквах подчеркивают удовольствие от такой интерпретации себя.

Agnija Valpētere



***AV** – «Atbalss Vējā» (латышск . – «Эхо на ветру»)*

Две буквы – отдельные шрифтовые фигуры – воспринимаются как новый, самостоятельный визуальный объект. Овальная форма выглядит как медальон, на котором буквы **A** и **V** сплелись между собой; они ухватились друг за друга, чтобы не разлететься от порывов ветра и не разлучаться.

Изображения инициалов **Агнии Валпетере** поддерживаются крепким объятием и становятся откликом ветру, когда вокруг непогода или нечто пытается нарушить их связь.

То, что это решение выполнено в классической овальной форме медальона (с которым не расстаются, носят на шее, помещают внутрь портреты любимых…), помимо прочего, может служить указанием верности *Агнии Валпетере* своей семье (или себе) в любых тяжелых обстоятельствах.

Борис Васильев



БВ *– «Балтийский взгляд»*

«*Балтийский взгляд*» в центре печати, **красно-бело-красные** цвета и знак + символизируют дизайнерский интерес и симпатии ***БВ*** к культуре Латвии.

Mārtinš Veigulis



MV *– «Milzu Vara» (латышск. –- «Могучая сила»)*

В графическом представлении интерпретации своих инициалов **Мартиньш Вейгулис** также использовал элемент латышского орнамента (размещенный с двух сторон по экватору овала) – знак божества, символизирующий высшую власть и могущество.

Margarita Drozdova



***MD** – «Mazliet Dīvaina» (латышск. – «Немножко странная»)*

Ромб похож на треснутое зеркало, и потому отраженные в нем буквы искажены. Это отражение осколков разбитых ожиданий самой **MD**. На эту мысль наталкивают другие интерпретации, в которых прослеживается мотив разочарования: **«Mulsināta Daudzkārt»** – *«многократно оконфузившаяся»* и т.п., что контрастирует с другими, выражающими потребность во взаимности и теплоте – «**Mīlestības Devēja»** – **«**дающая любовь», «**Modri Domajoša» –** *«чутко мыслящая»,* **«Mundra Doma»** – «живая мысль», **«Melodiju Dungotāja»** – *«Напевающая мелодию»,* **«Maksimāli Draudzīga»** – *«Максимально дружественная»*. И всё же, в качестве окончательного варианта выбран ***«Mazliet dīvaina»* –** *«Немножко странная»*.

Кажется, что остановившись на варианте о некоторой своей *«странности»*, Маргарита хочет как-то объяснить и оправдать для самой себя причины непонимания, которым она окружена с тех пор, как переехала в большой город на учебу. Распадающиеся куски своих **MD**, сопутствующая им надпись, а также прерывистая линия, окаймляющая разбитое стекло, символизируют переживаемый дискомфорт своего присутствия в непривычной среде.

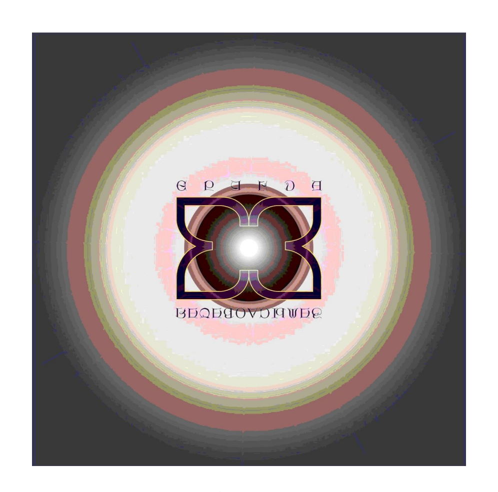
Алиса Егорова



***AE** – «Артистическое единство»*

«Артистическое Единство» АЕ подчёркивается взаимосвязанными и взаимообусловливающими буквами в центре круга, а также симметричным расположением протянутыми обнимающими кружками «рук» по окружности печати.

Елена Забаровская



ЕЗ *– «Ерунда Замысловатая»*

Пространственное сближение букв **Е** и **З** образовало симметричную конфигурацию, напоминающую элемент орнамента или распустившийся цветок.

Окончания букв направлены к светящемуся центру, из которого исходит некое излучение. Составленный из двух букв узор как будто противостоит центру, а расходящиеся концентрические круги розово-голубой гаммы, создают тревожное и даже зловещее ощущение. Наваждение, возникающее в результате наблюдения этой визуальной интриги – расширения бледного свечения и стоящего на его пути паучьего контура сцепившихся букв, автор снимает ироническим наименованием – «Ерунда замысловатая». **Елена Забаровская** сама о себе говорит: «В моей голове столько всякого, дурацкого вертится, что не поймешь – что к чему. *Ерунда* какая-то! – но непростая, *замысловатая*, с чем-то особенным, потому затягивает, заставляет задуматься».

Kaspars Klūga



KK *– «Kvalitātes Kritērijs» – (латышск. – «Критерий качества»)*

В своем творчестве дизайнер **Каспарс Клуга,** отдает предпочтение, как он утверждает, рациональным принципам. Две крупные буквы **К,** стоят рядом жестко и прочно, их взаимосвязь создает впечатление точного расчета – кажется, что буквы подобно узлам механизма движутся по направляющим на станине. Тяжеловесность черных форм, белые угольники, стрелки и резцы – весь образ в целом заставляет вспомнить о высокоточных измерительных инструментах, соответствующих высоким *критериям качества*.

Juris Krauze



JK *– «Jauns Kanons» (латышск. – «Новый канон»)*

Левый треугольник – буква ***J***, два треугольника справа образуют букву ***K***. Дизайнер **Юрис Краузе**, поясняя визуализацию своих инициалов, говорит, что «значимость слова *канон* имеет для меня мотивирующее воздействие – он помогает тогда, когда представление о цели ускользает». Он также говорит, что вводимый им *новый канон* не будет расходиться с принципами модульного формообразования.

Треугольные буквы ***JK***, размещенные на синем фоне, вызывают ассоциацию с парусником на море, тем самым образ в целом перекликается со значением имени «**Juris**» («**Jū ra**» латышск. – море).

Владимир Линник



ВЛ *– «Внутренний лидер»*

Мерцание зелёного пятна в центре чёрного ромба по мысли автора символизирует ***внутреннее лидерство*** **(ВЛ)** и дополнительную силу его красных границ.

Līga Meiere



***LM** – «Latviska Mentalitāte» (латышск. – «Латышская ментальность»)*

В работе **Лиги Мейере** присутствуют разнообразные элементы национального орнамента - композиционное построение образа, орнаментальное окаймление круга, сердечки лепестков цветка, стрелки к центру на концах горизонтальной линии, пастельная тональность – все изобразительные признаки символизируют симпатии и подчиненность автора латышским национальным ценностям.

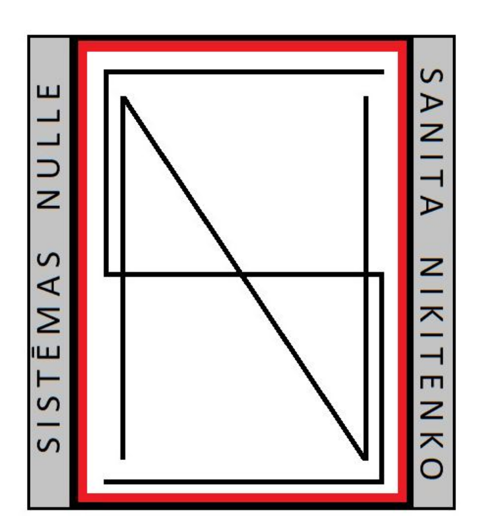
Ольга Михайлова



***ОМ** – «Обнаженный Мир»)*

И в других графических решениях **Ольги Михайловой** проявляется лёгкость её отношения и открытость к миру в целом.

Sanita Nikitenko



SN – «Sistēmas Nulle» (латышск. – «Нулевая система»)

Конструкция **Системы** состоит из нескольких частей (из соединения в центре букв **S** и **N**). Буквы обведены прямоугольником красного контура, который напоминает окантованную цифру **ноль** (0).

Её объяснение: «*В каждом деле есть своя система. Как компьютерный дизайнер я сейчас чувствую себя нулём, потому что многого не знаю*».

Ramona Ozoliņa



***RO** – «Radošs Oponents» (латышск. – «Творческий оппонент»)*

Дизайнер удачно обыгрывает принятое в мировой практике обозначение зарегистрированного товарного знака – маркировка «®» (Registered) – с инициалами своего имени. Интерпретируя **RO** как «*Radošs oponents*», **Рамона Озолиня** утверждает себя как энергичного и состоявшегося специалиста в своей профессии, претендующего на международное признание.

Елена Подыбайло



ЕП *– «Если попробовать»*

Брутальная и грубоватая изобразительность «формулировки» своего согласия «попробовать» выражается в прямолинейности этой готовности, даже в тесном – прилипчивом соприкосновении с другими – буквы «попробовать» слиплись.

Inga Roze





IR *– «Inovatīvā Reklāma» (латышск. – «Инновационная реклама»)*

Симметрично изогнувшиеся на плоскости строчные латинские буквы i и r создают безупречный по своей лаконичности графический образ. В стремлении дать содержательную характеристику данного решения в процессе обсуждения было дано и такое его истолкование: черта, отделяющая инициалы **ir** от их расшифровки как ***«Инновационная реклама»*** символизирует черту дроби, в которой *знаменателем* является рекламная деятельность, а она сама – **Инга Розе** – ее *числитель*, являясь выразителем и неотъемлемой частью инноваций в современной рекламе. На рисунке справа элегантность решения логотипа в виде печати становится подобием персонального клейма мастера, удостоверяющего высокое качество его работы.

Ilze Skredele



***IS** – «Iedvest Skepsi» (латышск . – «Внушить скепсис»)*

Смещенные красные полукруги образуют букву **S**. Зеленый кружок воспринимается как продолжение красного полукруга, формируя букву **I**; этот светящийся цветовой акцент, усиленный красной каймой, привносит асимметричность и неустойчивость в изображение в целом, что, по мнению **Илзе Скределе**, оправдывает расшифровку ее инициалов – «Внушающая скепсис».

Алина Широкова



***АШ** – «Аскетичный штрих»*

Восточная стилистика шрифта инициалов **Алины Широковой** на образе коврика, отражает ее ностальгию по Средней Азии, откуда прилетела в Латвию.

<u>Евгения Шульц</u>

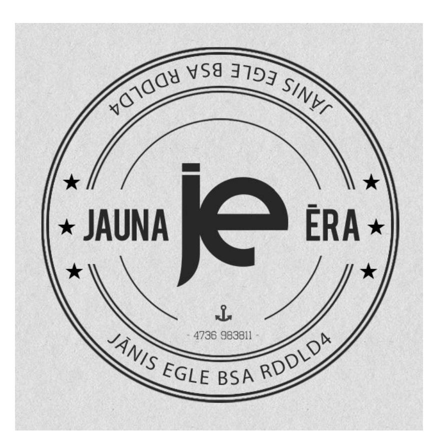


ЕШ *– «Единственный шанс»*

Расположение букв создает ощущение их активного взаимодействия, даже противоборства. Внимание зрителя привлекает красный ромб в центре, затем – диагональ надписи «*единственный*», проявляется слово «*шанс*», далее обнаруживается пустота белого ромба. В лабиринте конфигурации **Е и Ш**, образованной множеством квадратных модулей, доминирует красный модуль как единственный реализованный шанс

Дизайнер *Евгения Ш.* презентирует себя как способную воплотить свои мечты в реальность, проявить себя и выйти на другой уровень, находить решения там, где другим они кажутся маловероятными. Поддержка этой претензии создается формой и расположением букв инициалов, имитирующих руну плодородия – «*Ингуз*» или «*Юмис*»,

<u>Jānis Egle</u>



JE *– «Jauna ēra» (латышск. – «Новая эра»)*

Интерпретация инициалов **Яниса Эгле** как «*Новая эра*», помещение ***JE*** в центр концентрических кругов указыватt на устремленность автора к новым образам. Dыделенности букв ***JE*** в центре круга напрашивается на их прочтение с соответствующей ликующей интонацией – «Йе!» (Yes!).

Расположенный внизу якорь, символизирует надежность и благополучие, и иногда воспринимается как символ креста.

Рената Янковская



***РЯ** – «Разоблачающая явь»*

Рената Янковская интерпретирует себя процессом противоборства одной фигуры с другой – ее цепким захватом и жестким разоблачением явью.

* * *

О многих из представленных здесь работ можно сказать словами О.Мандельштама – это «каллиграфический продукт» понимания своего имени. Выполнение заданий по «саморекламе» и последующее их обсуждение настраивают студентов применить приобретённый опыт и навыки на решении других заданий по темам социальной рекламы.

СОЦИАЛЬНАЯ РЕКЛАМА

Отличительной чертой выдающейся рекламы является не ее стремление продать, а способность произвести восхищающее впечатление.

Р.Рубикам

Потребности человека*

Задание № 2

Известное высказывание – «никто не может что-либо сделать, не имея на то соответствующей потребности» верно характеризует поведение человека. Вместе с тем, эта закономерность в разных обстоятельствах и у разных людей проявляется по-разному – известно много примеров-случаев, когда человек жертвует своими житейскими благами, лишь бы не упустить возможность приблизиться к своему идеалу.

Пусть в Тибре сгинет Рим
И рухнут своды вековой державы!
Мое раздолье здесь. Все царства – прах

Антоний и Клеопатра. Шекспир

По-видимому, о подобных типах людей упоминает психолог А.Маслоу, составивший известную классификацию потребностей человека, говоря, что хотя большинство стремятся к удовлетворению базовых (витальных) потребностей, всё же, почему-то находятся «самоэволюционирующие» личности, которые даже в самых скверных жизненных условиях продолжают двигаться в направлении высших «бытийных ценностей. [11, с. 18, 162].

Почему-то *продолжают двигаться в направлении высших ценностей* – не об этих ли неучтённых свойствах человеческой природы высказался Леонардо да Винчи: «Природа полна бесчисленных причин, которые никогда не были в опыте» [9, с. 11] – значит, никакие каталоги и перечни человеческих потребностей не могут быть исчерпывающими и окончательными**. Желания человека часто возникают спонтанно, его цели непредсказуемо эволюционируют, потребности могут замещаться («сублимироваться») и формируются на протяжении всей жизни человека.

Как пишет Г.Стражнов, каждый из нас сам решает – как прожить свою жизнь – либо человек анализирует все происходящее с ним, в том числе и свои потреб-

* Многие из представленных в этой главе студенческих работ могут составить портфолио их авторов.

** Традиционные классификации биологических и социальных потребностей, по-видимому, должны быть дополнены описанием периодически возникающей потребности человека в «не от мира сего»-переживаниях – об источнике побуждений, устремлённых к переживаниям иррациональных чувств см. в Приложении № 4 – «Три дизайна – три аспекта человеческой деятельности».

ности, «либо в погоне за новыми удовольствиями становится ненасытным потребителем вещей и ощущений. Последние и представляют наибольший интерес для нас рекламистов» [15, с.20].

Информационный фон учебного курса образуют следующие аспекты:

– соотношение биологических и психологических (гуманитарных) потребностей человека; – существуют ли «квазипотребности» человека.

– социальная функция рекламы;

– пропаганда и агитация в рекламе; слоганы и девизы;

– семантика визуальных образов и их субъективная интерпретация в разных возрастных группах.

– рациональное, эмоциональное и иррациональное в потребительских установках; эротические и агрессивные компоненты в рекламе;

В психологии человеческие потребности подразделяют на две основные группы: **биологические** и **психологические**.

I. **Биологические потребности** (материальные, витальные, органические), к которым относят:

1. Потребность в чистом воздухе – экологические проблемы. Неудовлетворение потребности человека в воздухе в течение нескольких минут прекратит его жизнь.

1.1. Загрязнение воздушной среды. Очистные сооружения

1.2. Горный воздух

1.3. Аэрозоли. Духи. Ароматические вещества.

2. Потребность в пресной воде. Поверхность Земли на 75% состоит из воды непригодной для питья, большая её часть – это солёная морская вода. Без воды человек может прожить не более нескольких дней.

2.1. Загрязнение воздушной среды. Очистные сооружения. Соблюдение санитарных и гигиенических условий жизни.

2.2. Потребность в жидкостях пригодных для питья – минеральная вода, соки, Чай. Кофе. Алкоголь (без воды человек может прожить не более нескольких дней).

3. Потребность в еде. Животноводство. Охота.

3.1. Вкусная еда (вкусовые качества). Экологически чистая еда.

3.2. Национальные кухни. Рестораны.

3.3. Диетическая еда. Вегетарианство. Лечебное голодание. Пост.

3.4. Голод.

4. Потребность в безопасных и комфортных условиях жизни.

4.1. Государство. Армия. Жилище, дом.

4.2. Госпиталь. Стихийное бедствие. Война. Рабство.

II. У человека потребность (инстинкт) в **продолжении рода и сексуальном удовлетворении** сочетает в себе материальные и психологические аспекты и часто проявляется вместе с переживанием любовных чувств.

5. Существует разнообразная художественная и научная литература, посвящённая феномену любви (Платон «Пир», Бердяев Н.А. «Эрос и личность. (Философия пола и любви)», Юнг К.Г. «Либидо, его метаморфозы и символы», Фромм Э. «Искусство любить», Стернберг Р. «Триангуляционная теория любви», Ханс Урс фон Бальтазар «Достойна веры лишь любовь», Лев-Старович Зб. «Секс в культурах мира» и др.)*.

У человека сексуальные чувства – это симбиоз биологических и психологических потребностей**.

5.1.1. «Думаю только о тебе», «На что ни посмотрю, вспоминаю тебя», «Хочу ребенка только от тебя», «Делай со мной, что хочешь» и т.п.

5.2. Семья. Беременность. Рождение и воспитание ребенка.

5.3. Секс народов мира. Камасутра. Гомосексуализм. Педофилия. Инцест.

5.4. Контрацептивы. Безопасный секс. Проституция.

III. Психологические (социальные, гуманитарные) потребности.

6. Познавательная потребность.

6.1.Ориентировочный рефлекс «Что такое?» (библейское древо познания добра и зла), потребность в информации, избегание сенсорной депривации, любопытство, научно-исследовательская деятельность.

Учебная и справочная литература. Путешествия. Криптология.

6.2. Эстетическая потребность. Эстетическое суждение – свободная и привходящая красота. Косметика. Мода. Архитектура, Музыка. Танцы. Балет. Изобразительное искусство. Одежда. Мода. Конкурсы красоты.

7. Аксиологическая потребность (потребность в смысле существования).

7.1. Религиозные и экзистенциальные переживания. Смерть Похороны.

7.2. Самоубийства. Влечение к смерти (С.Шпильрейн).

8. Коммуникативная потребность. Другие люди как эхо и резонанс.

8.1. Общеролевые и индивидуальные отношения-правила общения.

Личностное-любовное общение («игры» без правил – импровизации).

9. Самоактуализация. Творческая активность.

9.1. Креативный, эвристический и репродуктивный типы деятельности.

9.2. Художественное творчество. Наука и инженерия.

9.3. Социальное творчество – реформы-революции. Юриспруденция.

Перечисленные темы достаточно полно обрисовывают круг возможных интересов и стремлений человека, но он может быть дополнен.

---

* *Всем, кто любовь теряя,*
Боялся жить,
Всем, кто по жизни
Не научился плыть…
«Пусть вам повезёт в любви» И.Николаев

** «Не являются ли «вожделение» и «плотская страсть» более подходящими терминами для определения «любви» в приложении к продолжению рода человеческого?» (А.Лавей).

Параллельно процессу выполнения плаката-постера социальной рекламы студентам рекомендуется попробовать написать свой сценарий рекламного видеоролика о той или иной потребности человека*.

Практические задания**

Разработать три плаката на по одному из каждой группы потребностей: *биологической, психологической* и *сексуальной*, которые могли бы быть использованы в средствах массовой информации, буклетах, а также в качестве наружной социальной рекламы на стендах, рекламных тумбах или элементов интерьера различных учреждений – административных учебных, медицинских, торговых и пр., выполняя функцию социальной рекламы.

Задание предусматривает визуализацию темы, сопровождаемой кратким пояснительным текстом в виде девиза или афоризма***.

Воздух и воздух

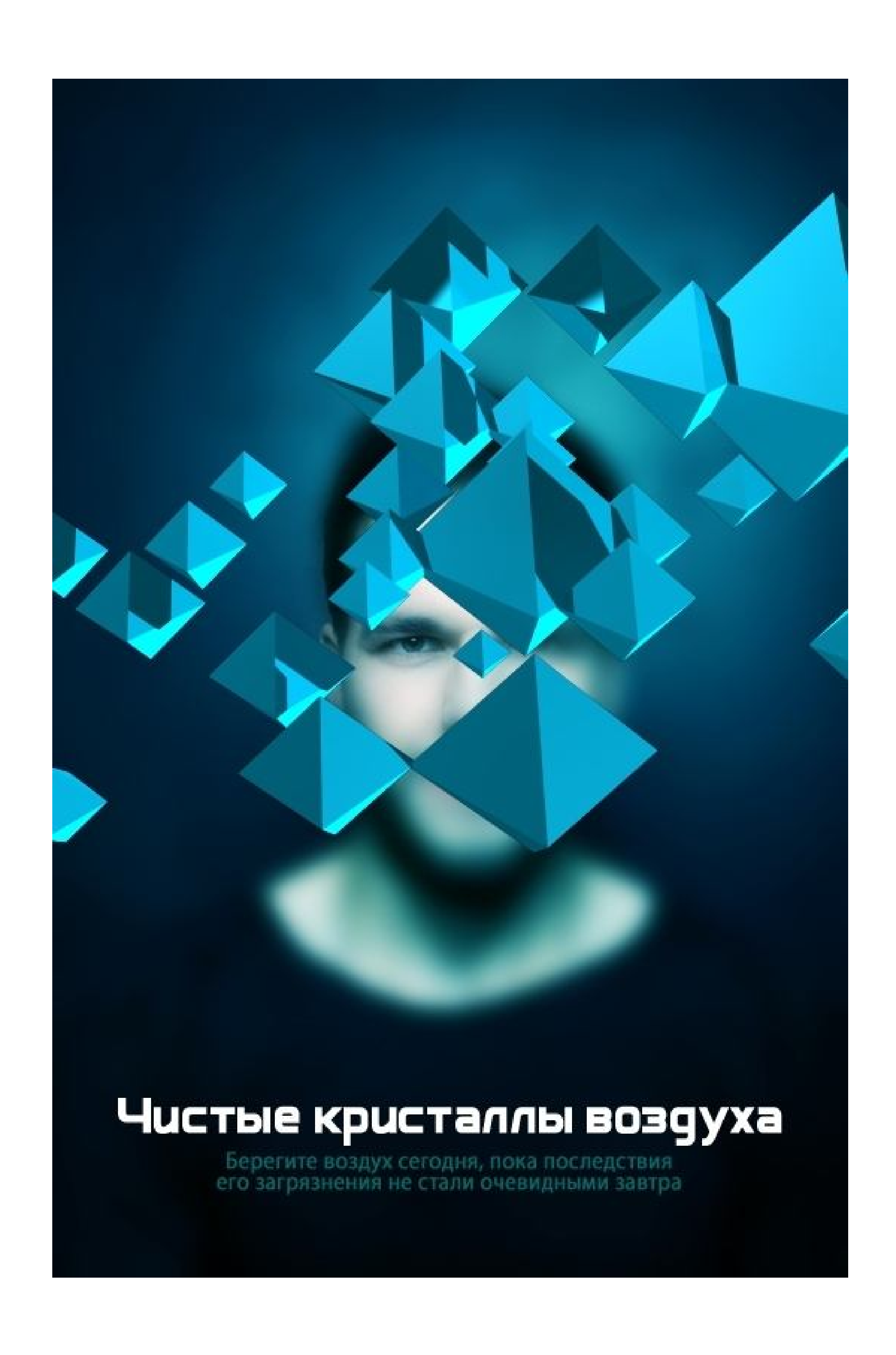
Разделены невидимой стеной,
Вода и воздух смотрят друг на друга
А.Кушнер

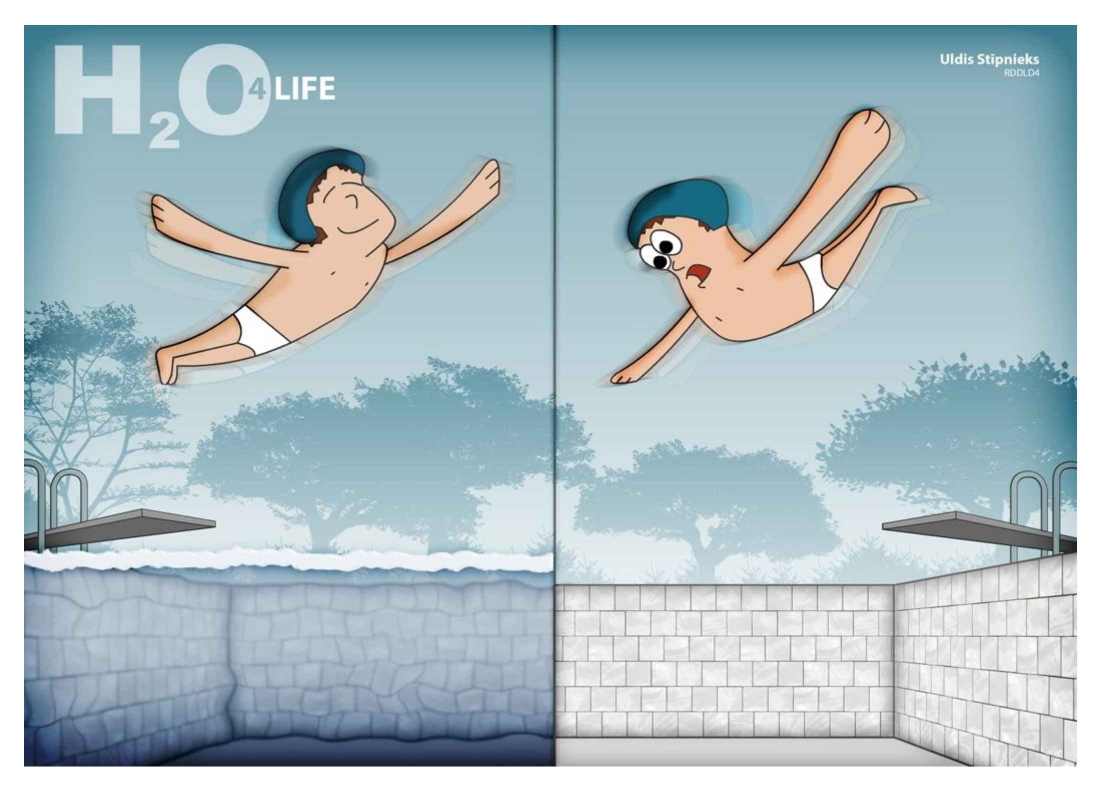


* Здесь же считаю возможным призвать потенциальных покупателей игнорировать те товары, tv-рекламу которых руководство телеканалов встраивает внутрь телепередач, кинофильмов, прерывая их трансляцию. Такую «рекламу» следует рассматривать исключительно как **антирекламу.** В.Высоцкий об этом – *Я не люблю, когда мне лезут в душу/ Тем более, когда в неё плюют.*

** В Приложении № 9 указаны фамилии исполнителей заданий.

*** Оговаривается, что заимствования образов из Интернета допустимы, если не нарушаются права их авторов (проконтролировать строгое соблюдение этого условия не всегда было возможно).


Чистые кристаллы воздуха
Берегите воздух сегодня, пока последствия
его загрязнения не стали очевидными завтра

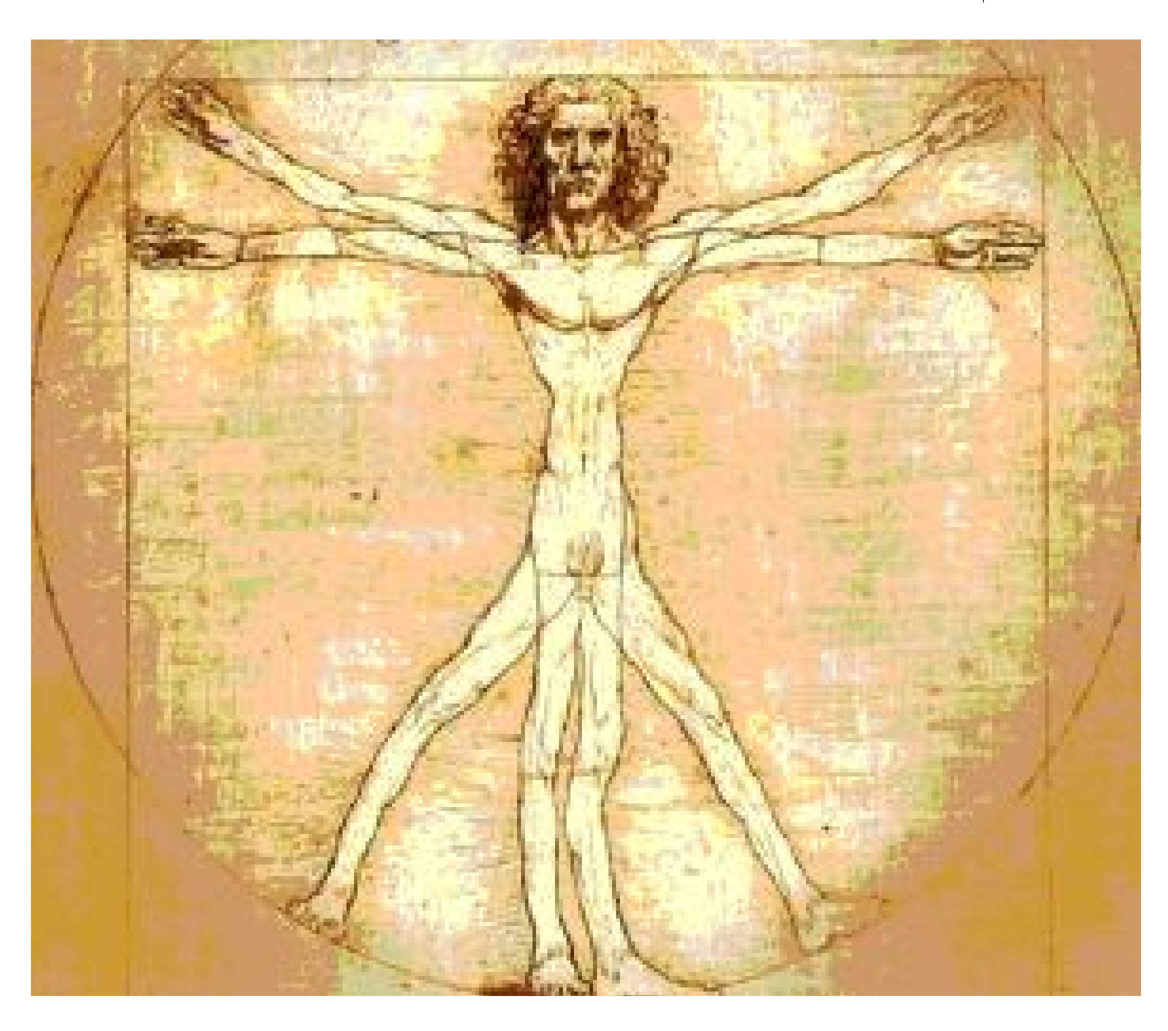

H2O 4 LIFE
Uldis Stipnieks
RDDLD4


NO
AIR
FUN
Uldis Stipnieks
RDDLD4

Еда – Голод

Два на миру у меня врага,
Два близнеца, неразрывно-слитых:
Голод голодных – и сытость сытых!

М.Цветаева





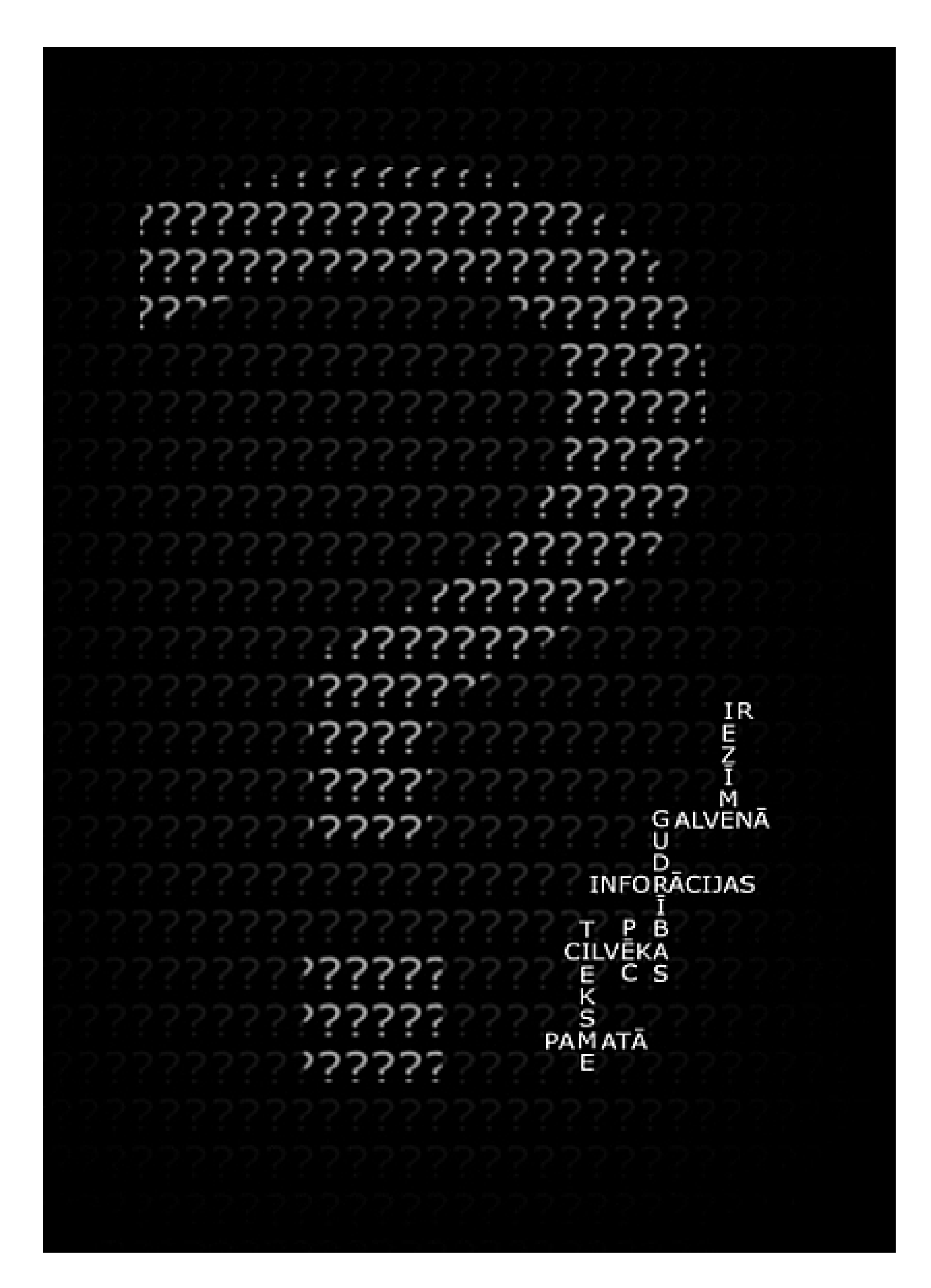
«я хочу есть»

Познавательная потребность

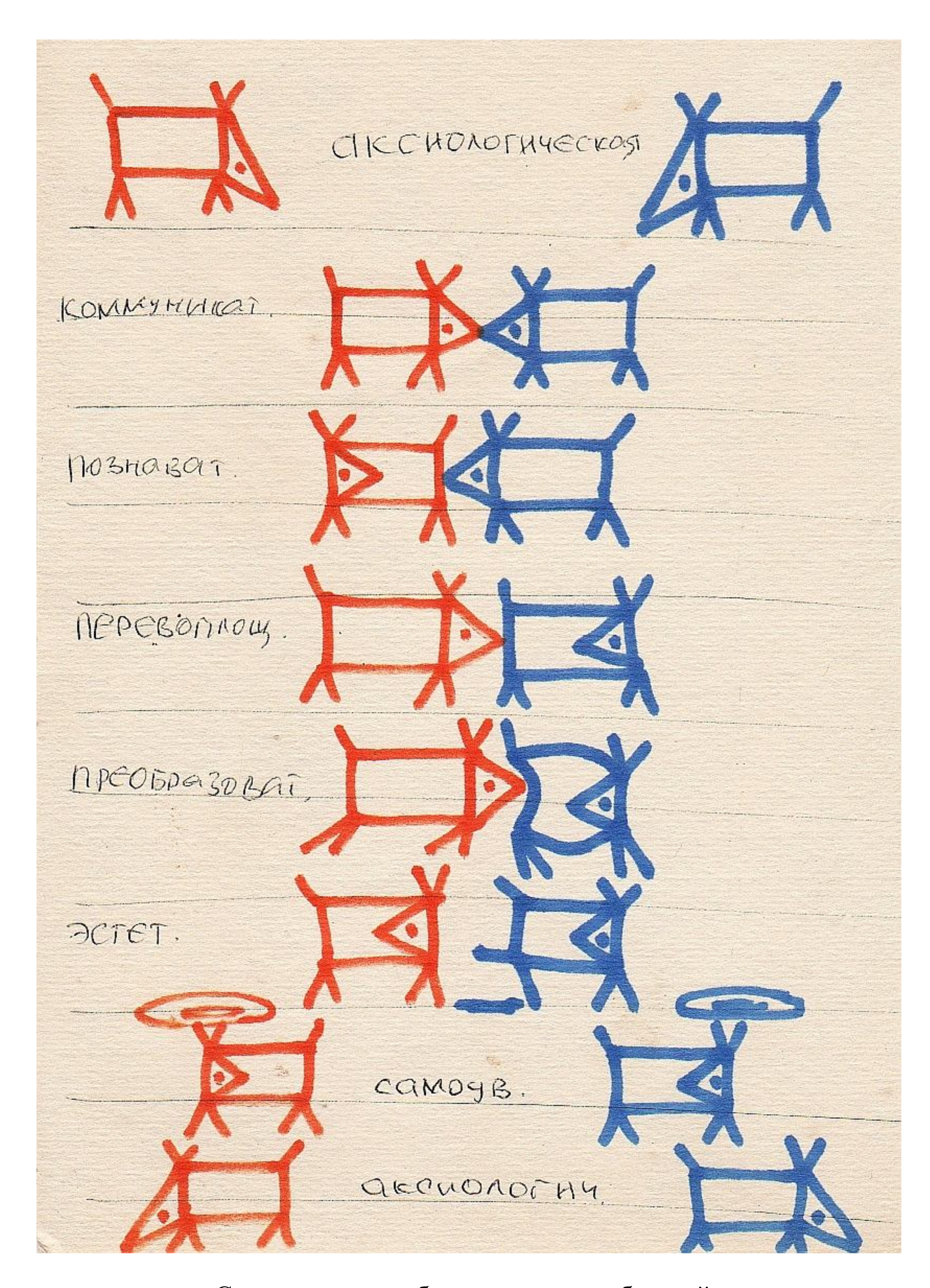
Глубочайшая мысль или страсть дремлют в книге, как самородки в шахте, пока ей равный по уму и сердцу не откроет их.

Р.Эмерсон





Справа от вопросительного знака, как подобие кроссворда, сочетание букв: *«Tieksme pēc infor(m)ācijas ir galvenā iezīme cilvēka gudrības pamatā»* (латышск.) – *«Стремление к информации – главный признак в основе мудрости человека»*



Символическое обозначение потребностей

Жизненные ориентиры и выборы

Два смысла в жизни — внутренний и внешний,
У внешнего — семья, дела, успех;
А внутренний — неясный и нездешний…

И.Губерман



Чем бы заняться?

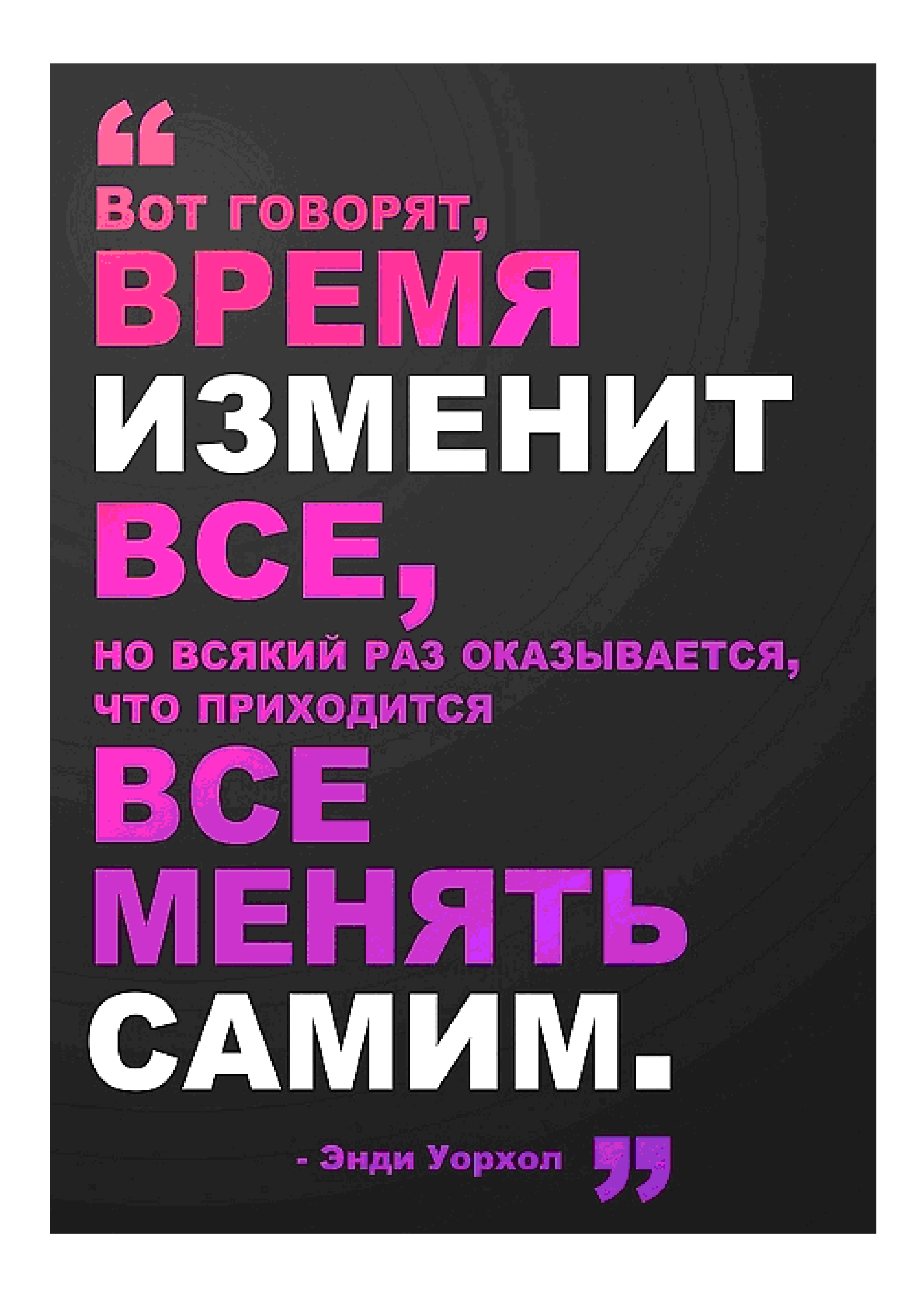




« Если ты знаешь цель!
Ты найдёшь правильный путь!»

Преобразовательная потребность

Творчество – это загадка, которую художник задает сам себе.
С.Е.Лец



Политика это искусство управлять людьми, обманывая их.

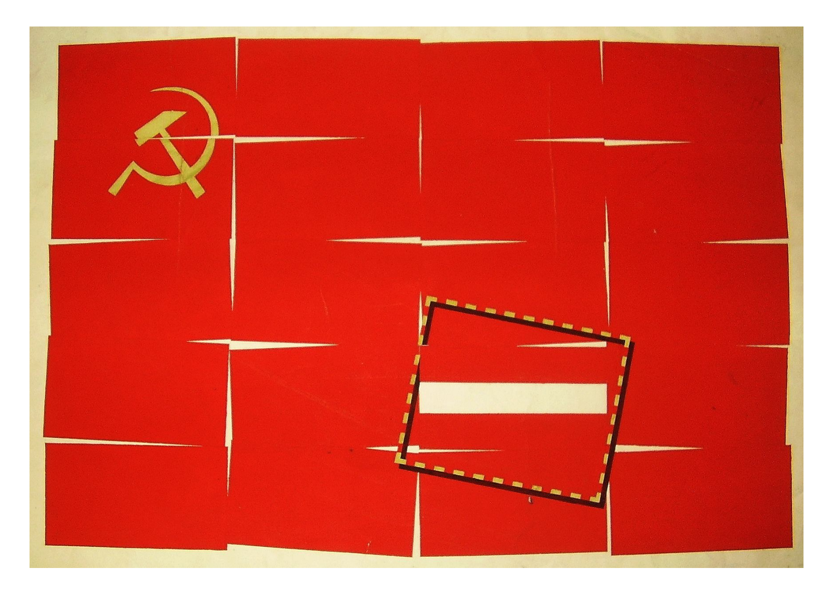
И.Дизраэли

«Я остаюсь на своем месте, вы остаётесь на своих».

17 июня 1940 года этими словами закончил свое радиообращение к народу президент Латвии, когда на её территорию вошли советские войска.



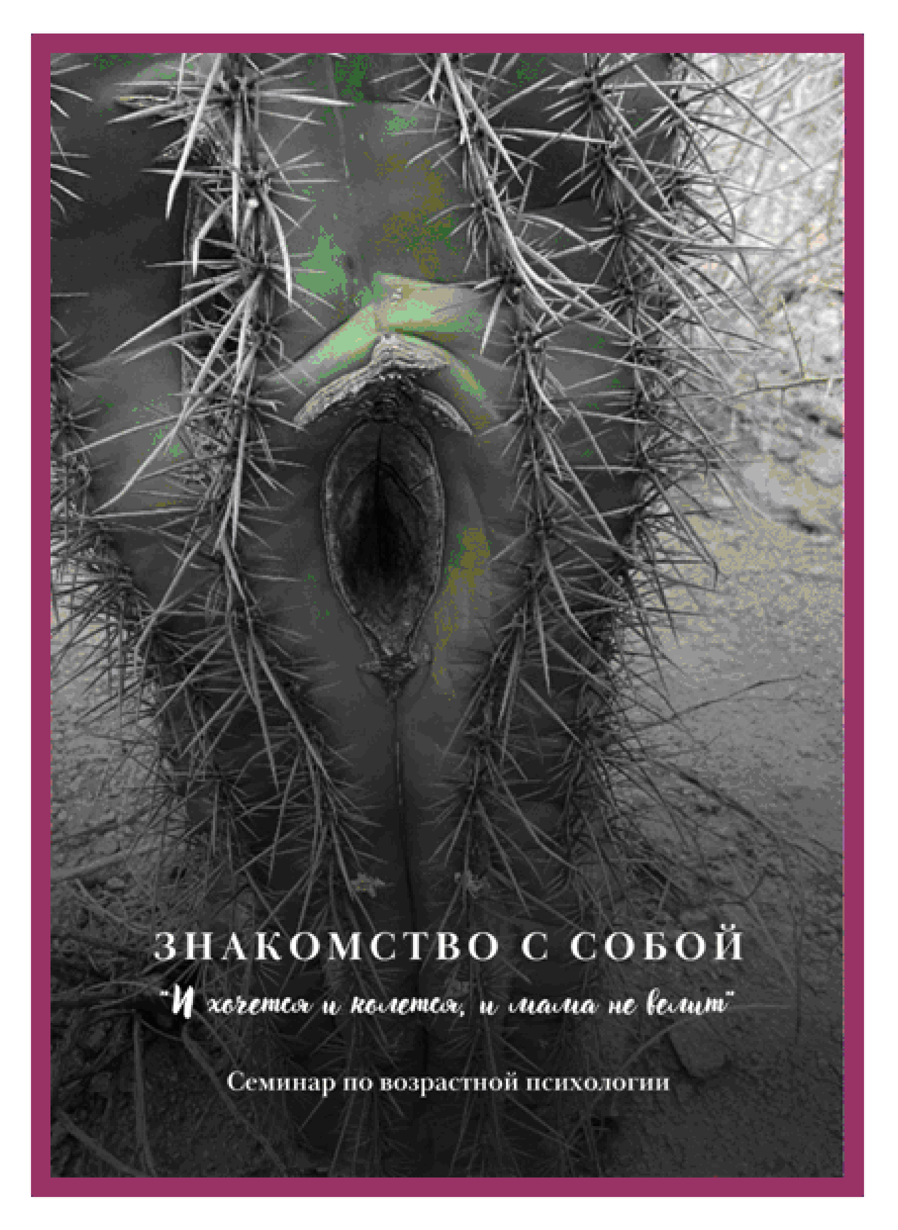
«Мы останемся на своих местах»
«Вы остаётесь на своих»
Мрачность плаката акцентируют «путевые» ориентиры:
одни покидают страну, другие прячутся, третьи – гибнут.
*Табличка **«Jēkaba iela 11»** на здании бездействующего тогда Сейма*



Констатация начала расщепления социалистического мира – 1990 г.

Сексуальная потребность

Добровольно и неминуемо
Хосе Ортега-и-Гассет



Плакат психологической конференции акцентирует характерные страхи пубертатного возраста



Почему любовь богаче всех других человеческих возможностей и сладостным бременем ложится на охваченных ею? Потому что мы сами превращаемся в то, что мы любим, оставаясь самими собой.

М.Хайдеггер

Да здравствует тело душистое! [*]

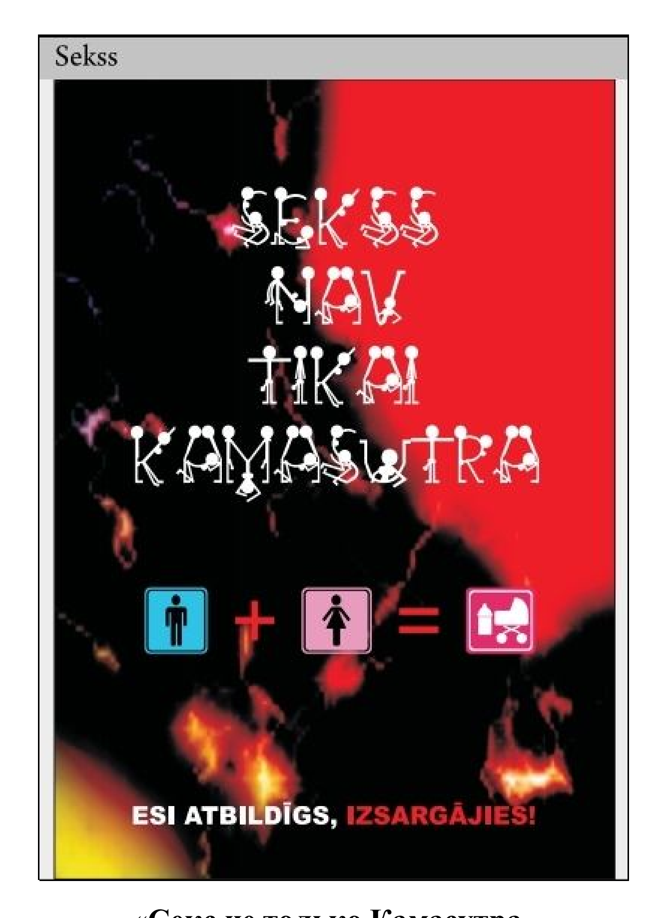


* *Да здравствует мыло душистое,*
И полотенце пушистое...
Давайте же мыться, плескаться,
Купаться, нырять, кувыркаться...
«Мойд**о**дыр» (К.Чуковский)

– Эх, хорошо, Маша!
– А я не Маша.
– Всё равно хорошо!
Post friction



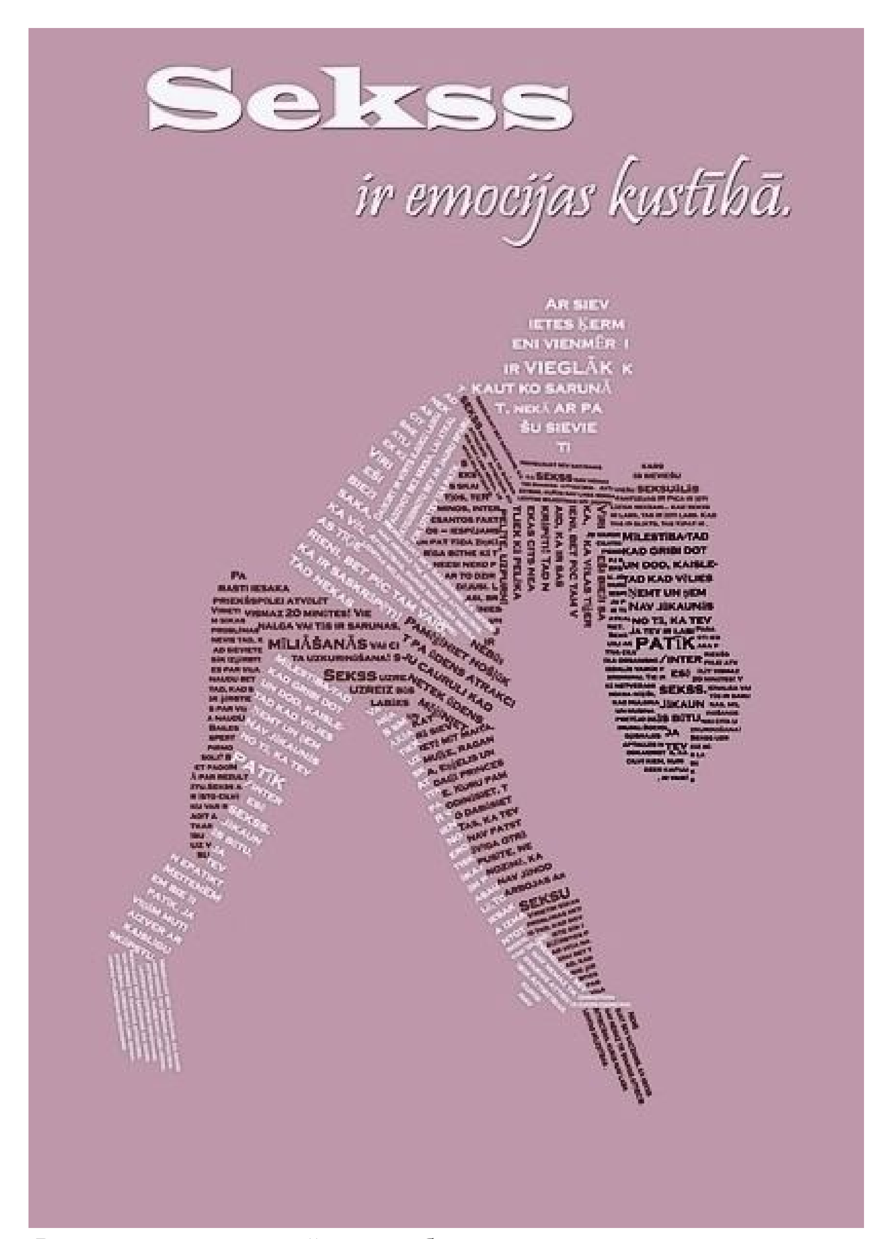
«Чувствуй уверенно во всех направлениях»[*]



«Секс не только Камасутра
Будь ответственен, предохраняйся!»

[*] *Одевай и властвуй!*

Секс – это эмоции в движении



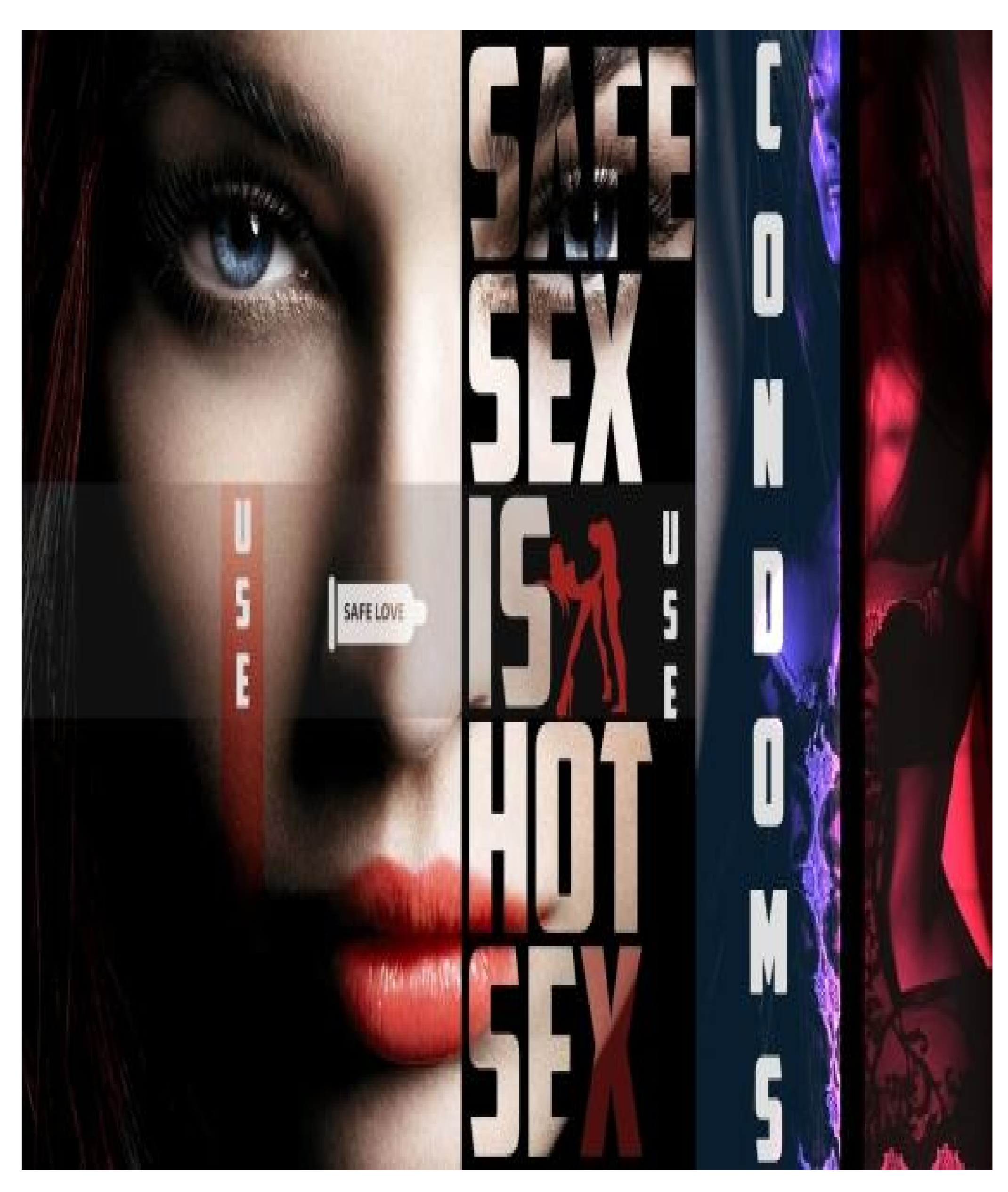
В контурах танцевальной пары любовные подсказки на латышском языке

С телом женщины всегда легче договориться, чем с самой женщиной
*Прекрасные мысли лежат между девичьих ног**
Любовь – это когда не надо стесняться того, что хочешь
В женщине дремлют распутница, ведьма и ангел – кого разбудишь, того и получишь
Сначала хотят, чтобы была тигрицей, а потом жалуются на поцарапанную спину
Стыдно должно быть тем, кому не нравится секс!

---

* Оговорка – *«Гамлет: Прекрасная мысль — лежать между девичьих ног».*

Всякое общение стремится к личностному общению, которое в свою очередь стремится к интимному общению, как к своему пределу



«Некоторые любят погорячее»

Потребность в общении

Возвышенность духа ведет к необщительности
А.Шопенгауэр



(«Я и другие»)

Литература:

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М: Прогресс, 1974.
2. Базыма Б.А. Психология цвета: теория и практика. СПб, Речь, 2007.
3. Борисов Б.Л. Технологии рекламы и PR. Учебное пособие. М: ФАИР-ПРЕСС, 2001.
4. Ван Гог. Письма. М-Л: Искусство, 1966.
5. Грегори Р. Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия. М: Прогресс, 1970, с.57.
6. Иванов К.А. Флаги государств мира. М: «Транспорт», 1971.
7. Иттен И. Искусство цвета. Электронный ресурс: https://modernlib.net/books/itten_iohannes/iskusstvo_cveta/read
8. Левина Т.В. Абстракция и икона: метафизический реализм в русском искусстве. – ART’I’KULT #1 (1-2011) – «Артикульт»: Научный журнал о культуре и искусстве. – // Электронный ресурс:

https://cyberleninka.ru/article/n/abstraktsiya-i-ikona-metafizicheskiy-realizm-v-russkom-iskusstve/viewer
9. Лев-Старович Зб. Секс в культурах мира. М: Мысль, 1991.
10. Леонардо да Винчи. Об истинной и ложной науке. – Избранные произведения, М: АН СССР, Классики науки, 1955.
11. Маковский М.М. Удивительный мир слов и значений: иллюзии и парадоксы в лексике и семантике. Изд.2-е.М: КомКни га, 2005.
12. Маслоу А. Новые рубежи человеческой природы. М: Смысл. 2011.
13. Миронова Н. Цветоведение. Минск, Вышэйшая школа, 1984.
14. Никитин А. Дизайнер как проектировщик прогресса. Communicator. 2005 # 2/3.
15. Огилви Д. Огилви о рекламе / Дэвид Огилви. 2-е изд. М: Манн, Иванов и Фербер; Эксмо, 2013.
16. Стражнов Г. Реклама в реальном бизнесе. Рига. Merkūrijs LAT, 2004.
17. Тюрин П. Интерпретации визуальных ситуаций и метод отраженного трансформирования функциональных форм. М: изд. МПСИ, 2009.
18. Тюрин П. Игровая методика развития воображения «Инициалы». – Национальный психологический журнал. № 2(8) 2012.
19. Тюрин П. «Инициалы» (игровая методика развития воображения). – В «Известия Российской академии образования. Раздел VII Проблемные аспекты отдельных видов образования». Научный журнал (диск) № 2 (22). Апрель - июнь. Москва. 2012.
20. Тюрин П. Игровая методика развития воображения «Инициалы» – Гуманитарный Альманах «Человек.RU», 2012, № 8.
// Электронный ресурс: https://goo.gl/g1CwxL
21. Tyurin P. Playful method „Initials" for developing imaginaton – "Baltic Horizons", No 21 (118) – October 2013. Euroacademy. Tallinn.
22. Тынянов Ю.Н. Иллюстрации. // Электронный ресурс: http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/poet8.htm
23. Фрейд З. Художник и фантазирование. М: Республика, 1995.
24. Юнг К.Г. Либидо, его метаморфозы и символы. СПб, Восточно-Европейский институт Психоанализа. 1994.
25. Шерцля В.И. Названия цветов и символическое значение их. Воронеж, 1884.
26. Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж. – Избранные произведения в 6-ти т. М: Искусство, 1964, т.2.

Приложение *

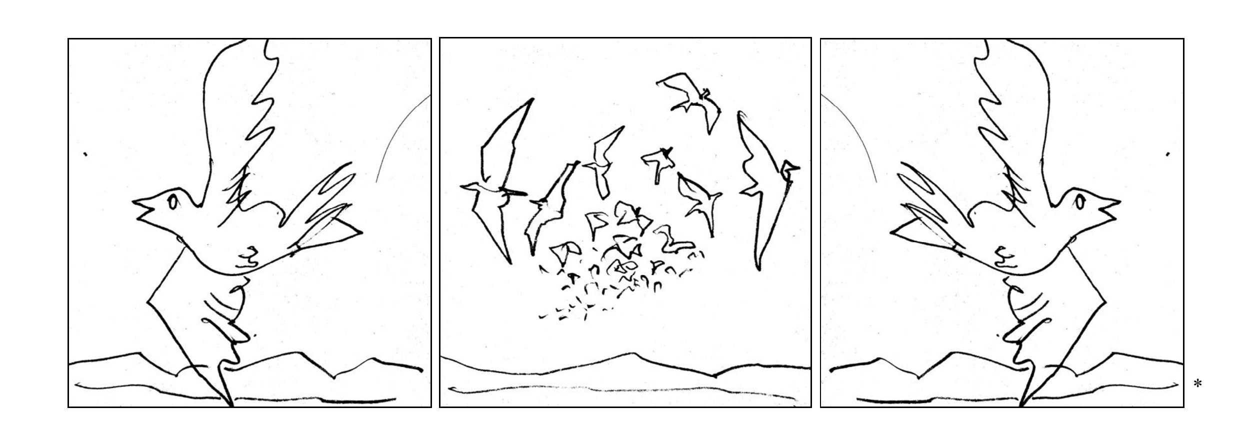


В мастерской

Приложение № 1

Тюрин П.Т.

«ТЕСТ ДВОЙНОГО РИСУНКА» - МЕТОДИКА ОПРЕДЕЛЕНИЯ ТИПА ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ХУДОЖНИКОВ


*

Диагностика художественной одаренности, по мнению многих исследователей, остается областью психологии наименее разработанной и даже запущенной. Так, например, Cronbach L. [4] несколько десятилетий тому назад констатировал, что ученые до сих пор вынуждены прибегать к тестам пятидесятилетней давности, многие из которых или устарели или имеют весьма отдаленное отношение к художественной деятельности. Очевидно, природа художественной одаренности продолжает оставаться неразрешенной и запутанной проблемой и по сегодняшний день.

Факторы, осложняющие диагностику творческих способностей, обусловлены целым рядом особенностей творчества в искусстве, значительно отличающим его от других видов человеческой деятельности. В частности, в художественном творчестве человек всегда сам определяет степень адекватности, полноты и завершенности своего произведения. Незаконченное с точки зрения наблюдателя может быть совершенно законченным с точки зрения автора, и наоборот. Кроме того, как отмечал Mukarovsky J., процесс создания художественного произведения обычно есть результат преднамеренного и непреднамеренного (случайного) [2], а возникшей случайности художник может придать статус необходимости, переструктурируя изображение в пользу случайного («обыгрывая» случайность) и др.

Пожалуй, в наибольшей мере изучению потенциала творческих способностей человека, без их упрощения и искажения, отвечают принципы *проективных техник*. Они предусматривают, что человек стремится объяснять каждую жизненную ситуацию, исходя из своего прошлого опыта и в соответствии со своими личными особенностями. Кроме того, проективное тестирование, создавая иллюзию незамысловатости заданий, не вызывает у человека

* Рисунок по *Тесту двойного рисунка* выполнен художником И.Кабаковым в 1982 г. в Москве.

лабораторного стресса, искажающего представления о его свойствах и потенциальных способностях.

Значительное место в арсенале проективных методик занимают *графические тесты.* Впервые об их диагностической ценности заговорили в самом начале XX века, причем, в основном, в связи с изучением детских рисунков. Психологические исследования рисунков человека быстро переросли границы детской психологии и стали широко применяться в диагностической практике – психиатрии, патопсихологии, в научно-исследовательских целях.

Один из самых трудных вопросов в диагностике способностей остается вопрос – что принять за критерий одаренности. Точность ли изображения в отношении к тем или иным эталонам, чувство цвета-формы, воображение, новизну (оригинальность) по сравнению с уже созданными произведениями, социальную необходимость и интерес со стороны определенной части общества (большей части, художественного сообщества и т.д.) или что-то еще?

Методика определения типов творческой индивидуальности, получившая условное название *Тест двойного рисунка* [3], созданная с целью исследования типов творческой индивидуальности художников исходит из того, что изобразительная деятельность во всех своих проявлениях предполагает в процессе ее выполнения согласованное объединение разнородных элементов.

Для выяснения способов организации пространства и объектов в нем находящихся (предметов, пятен, линий, точек и т.п.), способах композиционного мышления, свойственных художнику необходимо решить задачу выбора объектов, которые можно ему предложить в эксперименте. Очевидно, что для всех художников объединяемые изображения, с одной стороны, должны быть достаточно однородными, чтобы не впасть в ситуацию неконтролируемого разнообразия объединяемых элементов, с другой, они должны отличаться друг от друга, чтобы не оказаться в ситуации полной идентичности рисунков, когда вопрос об объединении одного и того же выглядел бы странным. Таким, на наш взгляд, является зеркальная копия рисунка, в котором есть минимальное, но значимое отличие от оригинала. Близкими к **Тесту Двойного Рисунка** отчасти можно отнести «Тест незавершенных рисунков», Рисуночный Тест Draw a Story - Silver R. [5], проективную технику Розенберга и др. [1].

Методика

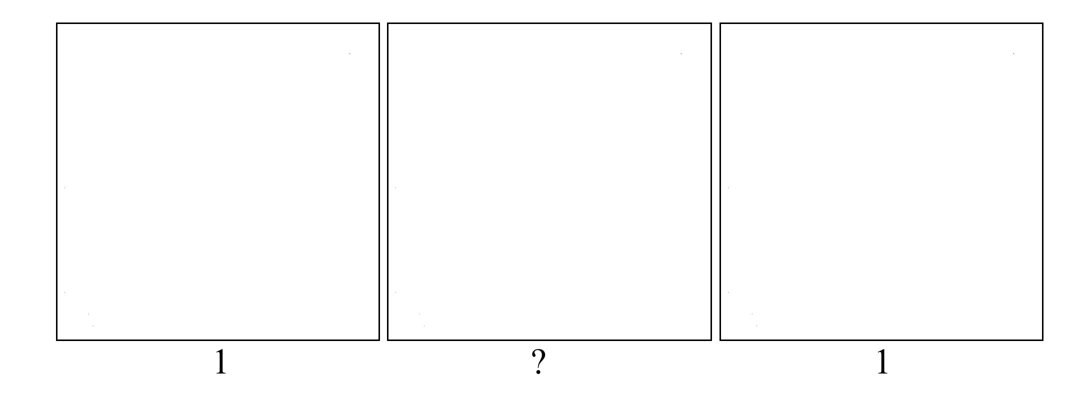
В экспериментах испытуемому предлагается на отдельных листах бумаги последовательно нарисовать 5-7 рисунков на *свободную тему* (для получения более подробной и развернутой психологической информации испытуемому может быть предложено сделать несколько рисунков на более конкретные темы, например: «Человек», «Дом», «Дерево», «Несуществующее животное» и др.), ориентируясь на основную инструкцию:

«Нарисуйте, пожалуйста, рисунок на любую тему. Можете рисовать ***что*** *хотите и* ***как*** *хотите, но так, чтобы рисунки в какой-то степени Вас удовлетворили».*

Рисунки исполняются карандашом на чистых листах белой бумаги разм. 10x10 см, сложенных в виде блокнота. **Под второй лист блокнота предварительно прокладывается черная копировальная бумага, красящей стороной вверх.** После изготовления рисунка два верхних листа отрываются от блокнота, откладываются в сторону. Копировка перекладывается под следующие два листа, и испытуемому может быть предложена другая тема.

На следующем этапе испытуемому вручаются: его рисунок-оригинал (одной из тем), его обратная копия и блокнот бумаги, с копировкой через два листа, и сообщается новая инструкция:

«Поместите блокнот так, чтобы он оказался между двумя рисунками. ***Что должно быть на чистом листе, если с одной стороны у Вас это изображение (оригинал), а с другой это (копия)?*** *Что Вы нарисуете?»*



1 ? 1

Таким образом, исполненные испытуемым первоначальные рисунки по разным темам получают возможность развития в любом мыслимом человеком направлении, причем в однообразных для всех испытуемых условиях.

Если испытуемый спрашивает, с какой стороны ему поместить оригинал или копию (например, справа или слева), то экспериментатор отвечает: *«С какой хотите. Как Вам удобнее, так и расположите».* Эта процедура повторяется и с другими рисунками, если используются другие темы.

Далее. Изображение на промежуточном листе, благодаря тому, что под бумагой, на которой рисуют, помещена копировка, снова удваивается – тем самым создаются условия для непрерывного продолжения рисования как своеобразная творческая игра человека с самим собой. Чем больше испытуемый рисует, тем больше информации о себе он поставляет экспериментатору, тем полнее и всестороннее можно оценить значение каждой фиксируемой детали (признака). В диагностической практике обычно можно удовлетвориться 3-4 сериями удвоений. Если испытуемый спрашивает, сколько нужно будет сделать рисунков, то ему сообщают, что в зависимости от того, как будет проходить эксперимент его длительность будет уточняться, но его общее время планируется не более одного часа.

Свойства удвоенного изображения. Кратко проанализируем свойства изображения, с которым сталкивается испытуемый после удвоения рисунка, когда вступает в действие механизм собственно *Теста двойного рисунка*:

– **Созданное изображение замыкается само на себя**. С одной и с другой стороны незаполненной части «триптиха» имеются два подобных друг другу рисунка, ограничивающих изобразительное пространство;

– **Единичное изображение удвоилось** и перестало быть единичным, одиночным;

– второе изображение (копия) вроде бы такое же, как и первое, и все-таки это не то же самое, оно приобрело новое качество – **зеркально обернулось.** Оригинал и копия, обращенные другу к другу через разделяющее их пустое пространство среднего листа, как бы нуждаются в действии, которое бы их объединило, которое бы сделало существование боковых фрагментов осмысленным и необходимым.

Другая особенность – **смена направления движения**. Если, например, на рисунке движение фигур направлено влево, то на копии они движутся вправо, т.е. рисунок, будучи зеркально отраженным, получил обратное движение – или навстречу к первому или от него, в зависимости от расположения рисунков;

– **Завершенное изображение приобрело качество незавершенности**, что подталкивает испытуемого к его завершению. Завершенным оно было хотя бы потому, что испытуемый посчитал достаточным свое рисование и вручил его результат экспериментатору.

Результаты и обсуждение

В экспериментах приняло участие 168 испытуемых: 26 детей в возрасте от 5 до 8 лет, 63 взрослых испытуемых (нехудожников), 79 – профессиональных художников.

Результаты тестирования можно подвергнуть анализу по разным направлениям, изучая как содержание рисунков, так и их формальные особенности, но все многообразие решений распадается на четыре основных типа. Краткую качественную характеристику типов решений можно дать, опираясь на пять показателей-реакций испытуемых на:

1. **Удвоение рисунка («удвоение).**
2. **Симметрию.**
3. **Необходимость установления связи между оригиналом и копией («установление связи»).**
4. **Пустующее пространство промежуточного листа («пустота»).**
5. **Необходимость продолжения работы в эксперименте после изготовления первоначальной серии рисунков («продолжение»).**

Ниже показаны примеры четырех основных типа решения:

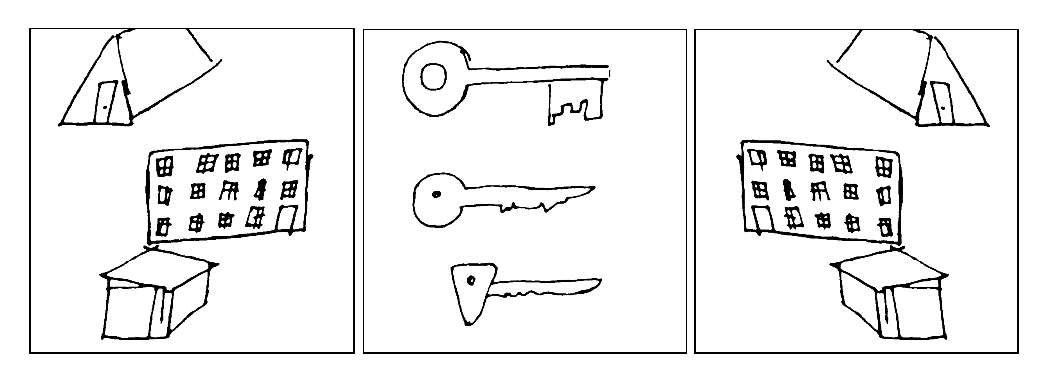
- Фрагментарно-ассоциативный;

- Вариативный;

- Логико-интерполяционный (формальный)

- Синтетический.

<u>Фрагментарно-ассоциативный тип</u>



*Ключи были нарисованы испытуемым, как он сам пояснил, потому, что без ключей войти в дом нельзя. Третий (слева направо) фрагмент дублирует первый – ассоциация «ключи» вполне может возникнуть, опираясь на первое изображение. То есть налицо признак «третий лишний», а значит – это «**фрагментарно-ассоциативный**» тип решения.*

1. *Удвоение.* Удвоение игнорируется - испытуемый продолжает рисование после удвоения так, как если бы рисунка копии не было бы; он не обращает внимания на появление копии, нередко даже отодвигая ее в сторону, чтобы не мешала. Для этого типа испытуемых обычная реакция на появление рисунка-копии – «это то же самое», а потому он не нуждается в индивидуализированном к нему отношении. Второй удвоенный элемент не учитывается при принятии решения о том, что должно быть изображено на промежуточном листе; удвоенный элемент становится *«третьим лишним»*.

2. ***Симметрия.*** **Появление симметрии испытуемым практически не учитывается, поскольку игнорируется присутствие зеркального рисунка-копии. В силу этого часто отсутствует общий для «триптиха» явно выраженный визуальный центр.** Игнорирование возникшей симметрии приводит к тому, что в итоге не создается общего образа. Это не целостное изображение из двух или трех элементов - каждый рисунок существует отдельно от других.

3. ***Установление связи.*** **Отсутствует или сюжетная или стилистическая взаимосвязь между оригиналом рисунка и его зеркальной копией; нет взаимодействия, «переклички» между оригиналом и копией**. Испытуемый считает задание выполненным на том основании, что средний лист заполнен. Внутренняя часть изображения, по его мнению, имеет отношение и к левой и правой части, т.к. и та и другая – «одно и то же»; оригинал и копия не дифференцируются и не корректируются в отношении к центральному изображению, поскольку и то и другое – «то же самое».

4. ***Пустота.*** **Заполнение пустующего пространства нередко воспринимается как выполнение навязанного требования, поскольку испытуемый заполняет его, по-видимому, случайной ассоциацией, которая с легкостью может быть заменена какой-либо другой.** Пустующее пространство среднего листа испытуемый не использует для установления непосредственной связи с двумя соседствующими рисунками. Средний лист представляет собой вполне самостоятельное по форме третье изображение, слабо связанное с предыдущим.

5. ***Продолжение.*** **Продолжение рисования после удвоения рисунков обычно не вызывает интереса и часто выполняется неохотно; дополнительные просьбы продолжить рисование нередко выполняются как уступка и одолжение экспериментатору и сопровождаются высказываниями о том, что «можно нарисовать что угодно – какая разница!?».** Необходимость продолжения графической работы им интерпретируется как необходимость разъяснить то содержание изображения, которое в «непонятной для Вас форме уже имеется в первом рисунке».

Таким образом, решения *фрагментарно-ассоциативного типа* характеризуются следующими основными признаками:

Испытуемый на промежуточном листе рисует то, что ассоциируется у него с первоначальным изображением. Обычно в этих случаях один из рисунков «триптиха» может быть изъят без ущерба для содержания и формы изображенного (признак «третий лишний»), поскольку изображение центрального рисунка опиралось только на один из двух рисунков (как правило, оригинал). Эти решения совершенно безразличны к смене мест оригинала и копии. Возникающие здесь ассоциации не направлены на раскрытие сути изображаемого, а возникают как сцепление случайных представлений.

Поскольку при данном типе решений игнорируется фактическая (визуальная) реальность после удвоения рисунков, то этот тип решений, по-видимому, следует отнести к наименее творческим.

В наших экспериментах число к такому типу решений (до 80% в общем объеме предложенных решений) проявили 72,7% взрослых испытуемых – нехудожников по профессии и 18,1% испытуемых художников. Испытуемые дети не дали ни одного случая решений подобного типа.

Вариативный тип



Рисунок представляет собой иллюстрацию к роману А.Дюма.

*Разделив средний лист пополам, испытуемый тем самым ушел от задачи объединения двух изображений с помощью третьего. Пространство чистого листа используется для развития сюжета в виде микросерии – **«вариативный» тип.***

При решениях данного типа промежуточный лист обычно делится вертикальной линией пополам и заполняется так, что он частично относится к левому рисунку, частично - к правому.

1. ***Удвоение.*** Обычная реакция испытуемых на появление рисунка-копии – «это то же самое, но в другое время» (или в другой ситуации), а потому он нуждается в индивидуализированном к нему отношении.

2. ***Симметрия.*** Некоторое время испытуемые явно колеблются в решении, с какого рисунка начать дополнение - что добавить к одному рисунку, чтобы не повториться в другом.

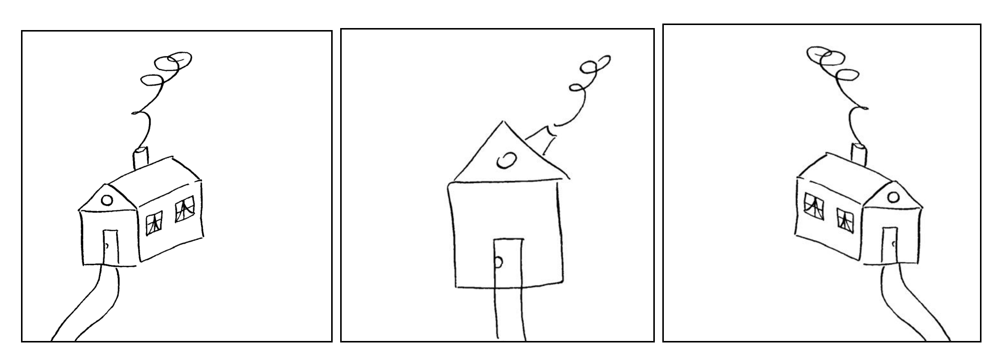
3. ***Установление связи.*** Формальная связь между оригиналом и копией отсутствует; создаются два вполне самостоятельных рисунка, связанных лишь общей темой, персонажем и др.

4. ***Пустота.*** Испытуемый относится к пустующему пространству как к «нейтральной полосе» между оригиналом и копией, на которую с равным правом могут претендовать каждый из них. Поэтому средний лист делится между двумя рисунками пополам – «по справедливости», и на пустом пространстве возникают детали, по-разному дополняющие два первоначальных рисунка.

5. ***Продолжение.*** Необходимость продолжения графической деятельности воспринимается испытуемым как предложение дополнить начальное изображение, как предоставленная возможность показать нарисованный объект в разные периоды его существования.

В решениях по вариативному типу испытуемый, по сути, уклоняется от имплицитно предлагаемого ему задания - показать связь между двумя изображениями. Он не рассматривает промежуточный лист как *отсутствующую часть* целостного изображения, а воспринимает как *дополнительное* пространство для двух самостоятельных изображений.

<u>Логико-интерполяционный (формальный) тип</u>



Пример решения ***«логико-интерполяционного» типа*** *- средняя часть «триптиха» представляет собой повторение одного и того же объекта с незначительными вариациями – его развертку.*

1. *Удвоение.* С появлением рисунка-копии у испытуемого меняется отношение и к рисунку-оригиналу – тот и другой интерпретируются как переходные состояния некоего «основного» положения изображенного объекта. Так, например, если испытуемый нарисовал дом, у которого видна передняя и боковая стены (на копии у дома видна как бы его другая боковая стена), то на среднем листе рисуется дом, расположенный фронтально, или он может продолжить фон, окружение дома на промежуточный лист, показывая как бы панораму.

Заполнение пустого пространства между двумя рисунками выполняется подобно тому, как это предусматривается во многих заданиях в матрицах теста Равена.

2. *Симметрия.* Симметризация изображения воспринимается испытуемым как важнейшее новое свойство визуальной ситуации, которому следует неукоснительно придерживаться ему. Симметрия в решениях подобного типа целиком определяет «судьбу» среднего листа.

3. *Установление связи.* Представление о связи центрального рисунка испытуемый находит с помощью простейших логических умозаключений: «если…, то…». Например, если на оригинале и копии два профиля человека, то на среднем листе – человек, показанный анфас; или, если слева и справа изображен человек, то на среднем листе – два таких же человека и т.п.

4. *Пустота.* Отношение испытуемого к пустующему пространству как к выпавшей части уже имеющегося целостного изображения. Испытуемый реконструирует пространство между левой и правой частями по имеющимся слева и справа образцам.

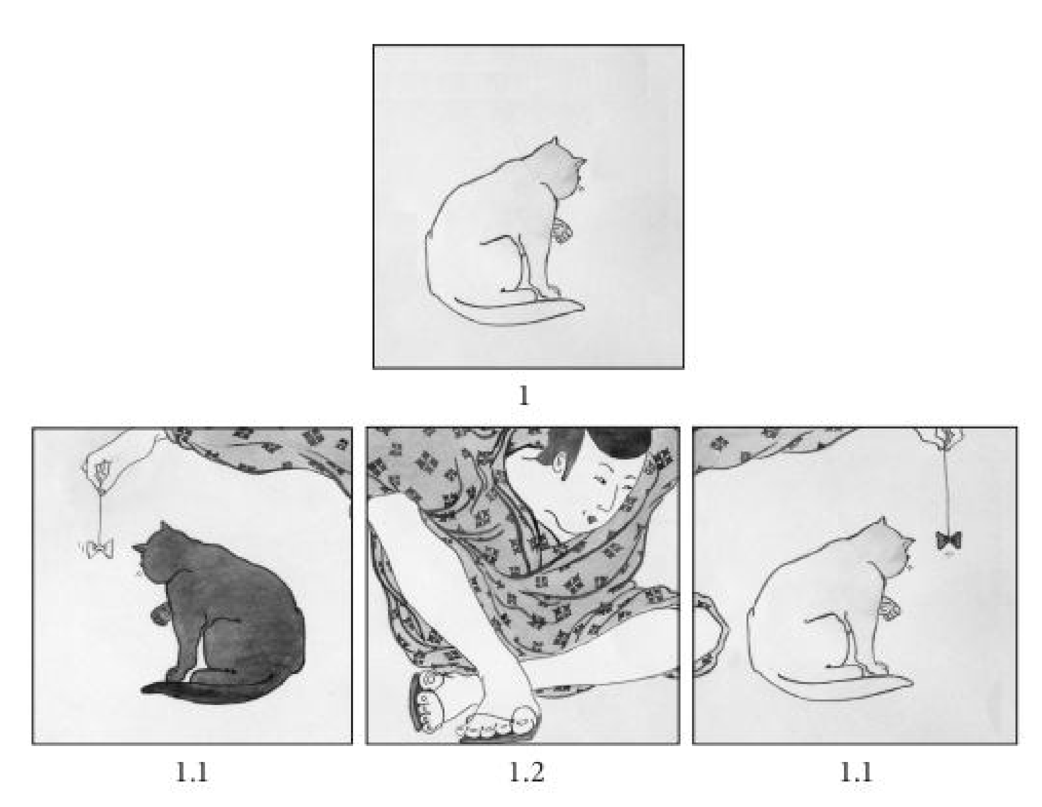
5. *Продолжение.* Необходимость продолжения работы, часто воспринимается испытуемым как процесс тестирования его логических способностей.

Решения *формального (логико-интерполяционного) типа* отличаются тем, что удвоение рисунков не влечет за собой умножения содержания – изображение остается в плоскости предыдущего решения. Испытуемый безвольно и безынициативно принимает изменения, возникающие в ходе эксперимента и не противостоит диктату симметрии. Тривиальность формального типа решений особенно отчетливо выступает при сравнении с решениями синтетического типа. Формальный (логико-интерполяционный) тип решений в наших экспериментах показали: 18,1% взрослых испытуемых-нехудожников по профессии, 55,5% испытуемых художников и 25% детей.

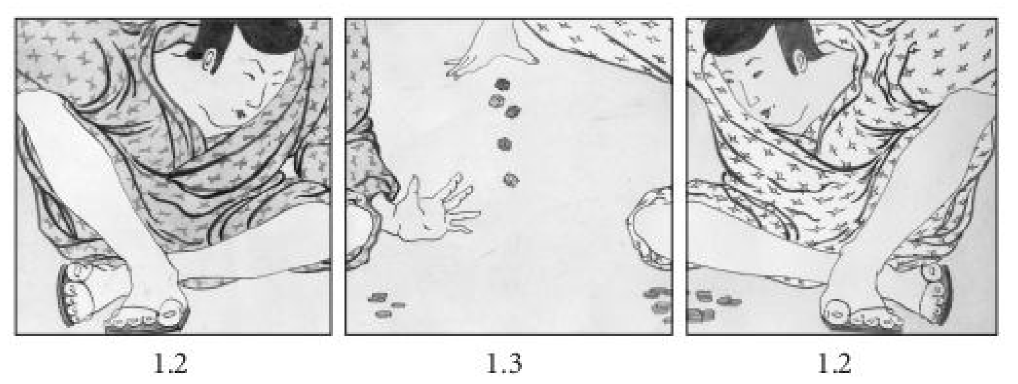
<u>Синтетический тип</u>

Рисунки, которые можно отнести к синтетическому типу – это решительный выход к новым образам. Здесь копия не просто «то же самое еще раз», а возможность для построения изображения новых образов; внутри симметричных изображениий появляется-рождается их новая форма.

Второй элемент изображения (копия) активно взаимодействует с оригиналом, и каждый из них нуждается друг в друге. В *синтетических решениях* смена мест оригинала и копии часто или полностью разрушает целостность изображения или заметно меняет его смысл. Испытуемые нередко пытаются дорисовывать детали на первоначальных изображениях, поворачивают рисунки на 90 или 180 градусов и др.

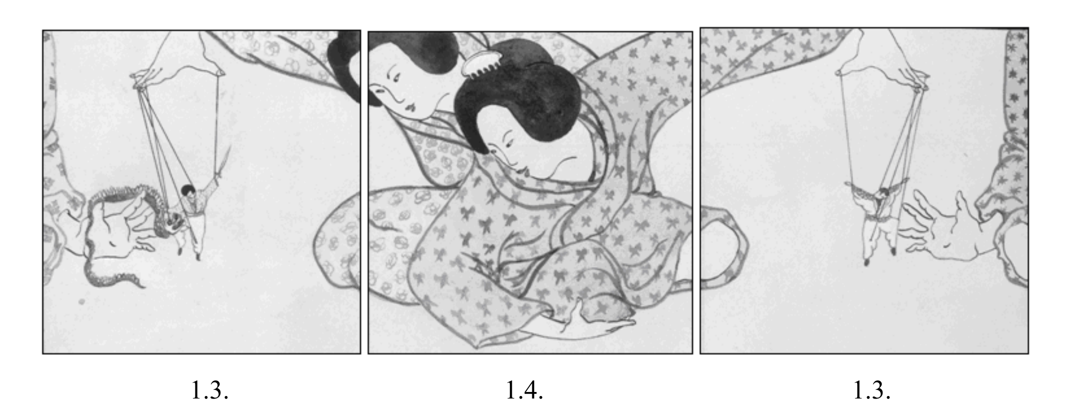


Если бы автор показал на среднем фрагменте, например, кошку, смотрящую прямо на зрителя, то это было бы «логико-интерполяционное» решение. Если бы на среднем листе появилась, например, мышка, то такой тип связи следовало бы отнести к «фрагментарно-ассоциативному». В данном случае испытуемый, чтобы избежать повтора левой и правой сторон изображения, затемняет копию первоначального рисунка, вносит в него другие дополнения - дорисовывает на боковых фрагментах продолжение рук.



1.2 1.3 1.2

В этих изображениях есть начало нового действия. делающее необходимым присутствие всех элементов, и в то же время боковые фрагменты не предопределяют центральную часть «триптиха».



1.3. 1.4. 1.3.

Происходит не интерполяция – распространение влияния крайних элементов изображения на ее внутреннюю часть и подчинение им, а наоборот, экстраполяция на них нового значения из новой доминирующей центральной части. Признака «третий лишний» здесь тоже нет. Мы вправе отнести данные решения к «синтетическому» типу.

1. ***Удвоение.*** Одна форма содержательно не дублирует другую - каждой приписывается собственное значение, но вместе с тем, они существуют по какому-то общему для них поводу. Они принадлежат и предназначены чему-то неизвестному. Добавление дополнительной формы приводит испытуемого к проблеме содержания объединяющих их событий, которую он считает нужным каждый раз решать заново.

2. ***Симметрия.*** Симметризация изображения оценивается испытуемым не как упрощающий задачу компонент, а как усложняющий. Поэтому испытуемый считает для себя должным избавить рисунок от паралича, охватившего его из-за довлеющего влияния всеобщей симметрии. Для решения этой задачи он использует не только пустующее пространство среднего листа, но и вносит исправления и добавления в оригинал и копию.

3. ***Установление связи.*** Оригинал и копия, по мнению испытуемого - это фрагменты более сложной ситуации, чем та, что видится на поверхности. То, что выступило, наличествует на рисунках еще не говорит с определенностью, что же они означают. Левый и правый фрагменты не предопределяют изображение среднего листа, но только центральный рисунок находит их значение и смысл в удвоенной ситуации.

4. ***Пустота.*** Пространство среднего листа для испытуемого – это пространство разделяющее, **между** оригиналом и копией, и одновременно – пространство дополнительное **для** них. Наиболее характерное в синтетических решениях – это то, что промежуточный лист становится средоточием происходящего в поле восприятия, изображение на нем в формальном и содержательном планах доминирует над боковыми фрагментами.

5. ***Продолжение.*** Необходимость продолжения графической работы воспринимается испытуемым как возможность продвинуться к пониманию сути того, что происходит при удвоении рисунка. К непрерывному удвоению рисунков он часто относится с известной долей азарта.

В экспериментах способность к выработке синтетических решений проявили: около 10% взрослых испытуемых нехудожников по профессии, около 25% испытуемых художников и 70% испытуемых детей.

Оценка степени креативности четырех выделенных типов решений, позволяет сделать вывод, что хотя каждый из них имеет право на существование, однако, пожалуй, очевидно, что **синтетические решения** в творческом отношении наиболее интересные - они, как правило, более ассоциативно богатые, в высокой степени логичные как в содержательном, так и в формальном плане.

Другие типы решений – **фрагментарно-ассоциативный и логико-интерполяционный** – более или менее предсказуемы и в них менее заметен собственно творческий характер связи между элементами трехчастного изображения. Испытуемые, склонные к подобным типам решений, очевидно, игнорируют или в силу различных причин не мотивированы на использование имплицитно присутствующих в методике возможностей.

Литература:

1. Леви С. Рисунок человека как проективный тест. – В кн. «Проективная психология». Москва, ЭКСМО-Пресс. 2000, с. 256-258.
2. Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве. - В кн.: «Структурализм «за» и «против». М., «Прогресс», 1975, с.187, 190.
3. Тюрин П. Тест двойного рисунка. Типы творческой индивидуальности и диагностические возможности Теста двойного рисунка. Москва, Изд-во МПСИ. 2007.
Электронный ресурс: http://www.tepjournal.ru/images/pdf/2010/2/06.pdf
http://mhp-journal.ru/upload/Library/Tyurin_PT_(2007)_Double_Drawing_Test.pdf
4. Cronbach L. Essential of psychology Testing. N.Y. Third Ed., Harper & Row. 1970. — XX, 650 p.
5. The Silver Drawing Test of Cognition and Emotion. In Cathy A. Malchiodi (Ed) Handbook of Art Therapy, N.Y., The Guilford Press. 2002, pp. 410-419.

Приложение № 2

Константин Кедров

КОМПЬЮТЕР ЛЮБВИ

НЕБО – ЭТО ВЫСОТА ВЗГЛЯДА
ВЗГЛЯД – ЭТО ГЛУБИНА НЕБА
БОЛЬ – ЭТО ПРИКОСНОВЕНИЕ БОГА
БОГ – ЭТО ПРИКОСНОВЕНИЕ БОЛИ

ВЫДОХ – ЭТО ГЛУБИНА ВДОХА
ВДОХ – ЭТО ВЫСОТА ВЫДОХА

СВЕТ – ЭТО ГОЛОС ТИШИНЫ
ТИШИНА – ЭТО ГОЛОС СВЕТА
ТЬМА – ЭТО КРИК СИЯНИЯ
СИЯНИЕ – ЭТО ТИШИНА ТЬМЫ

РАДУГА – ЭТО РАДОСТЬ СВЕТА
МЫСЛЬ – ЭТО НЕМОТА ДУШИ

СВЕТ – ЭТО ГЛУБИНА ЗНАНИЯ
ЗНАНИЕ – ЭТО ВЫСОТА СВЕТА

КОНЬ – ЭТО ЗВЕРЬ ПРОСТРАНСТВА
КОШКА – ЭТО ЗВЕРЬ ВРЕМЕНИ
ВРЕМЯ – ЭТО ПРОСТРАНСТВО СВЕРНУВШЕЕСЯ В КЛУБОК
ПРОСТРАНСТВО – ЭТО РАЗВЕРНУТЫЙ КОНЬ

КОШКИ – ЭТО КОТЫ ПРОСТРАНСТВА
ПРОСТРАНСТВО – ЭТО ВРЕМЯ КОТОВ

ПУШКИН – ЭТО ВОР ВРЕМЕНИ
ПОЭЗИЯ ПУШКИНА – ЭТО ВРЕМЯ ВОРА

СОЛНЦЕ – ЭТО ТЕЛО ЛУНЫ
ТЕЛО – ЭТО ЛУНА ЛЮБВИ

ПАРОХОД – ЭТО ЖЕЛЕЗНАЯ ВОЛНА
ВОДА – ЭТО ПАРОХОД ВОЛНЫ

ПЕЧАЛЬ – ЭТО ПУСТОТА ПРОСТРАНСТВА
РАДОСТЬ – ЭТО ПОЛНОТА ВРЕМЕНИ
ВРЕМЯ – ЭТО ПЕЧАЛЬ ПРОСТРАНСТВА
ПРОСТРАНСТВО – ЭТО ПОЛНОТА ВРЕМЕНИ

ЧЕЛОВЕК – ЭТО ИЗНАНКА НЕБА
НЕБО – ЭТО ИЗНАНКА ЧЕЛОВЕКА

ПРИКОСНОВЕНИЕ – ЭТО ГРАНИЦА ПОЦЕЛУЯ
ПОЦЕЛУЙ – ЭТО БЕЗГРАНИЧНОСТЬ ПРИКОСНОВЕНИЯ

ЖЕНЩИНА – ЭТО НУТРО НЕБА
МУЖЧИНА – ЭТО НЕБО НУТРА

ЖЕНЩИНА – ЭТО ПРОСТРАНСТВО МУЖЧИНЫ
ВРЕМЯ ЖЕНЩИНЫ – ЭТО ПРОСТРАНСТВО МУЖЧИНЫ

ЛЮБОВЬ – ЭТО ДУНОВЕНИЕ БЕСКОНЕЧНОСТИ
ВЕЧНАЯ ЖИЗНЬ – ЭТО МИГ ЛЮБВИ

КОРАБЛЬ – ЭТО КОМПЬЮТЕР ПАМЯТИ
ПАМЯТЬ – ЭТО КОРАБЛЬ КОМПЬЮТЕРА

МОРЕ – ЭТО ПРОСТРАНСТВО ЛУНЫ
ПРОСТРАНСТВО – ЭТО МОРЕ ЛУНЫ

СОЛНЦЕ – ЭТО ЛУНА ПРОСТРАНСТВА
ЛУНА – ЭТО ВРЕМЯ СОЛНЦА
ПРОСТРАНСТВО – ЭТО СОЛНЦЕ ЛУНЫ

ВРЕМЯ – ЭТО ЛУНА ПРОСТРАНСТВА
СОЛНЦЕ – ЭТО ПРОСТРАНСТВО ВРЕМЕНИ

ЗВЕЗДЫ – ЭТО ГОЛОСА НОЧИ
ГОЛОСА – ЭТО ЗВЕЗДЫ ДНЯ

КОРАБЛЬ – ЭТО ПРИСТАНЬ ВСЕГО ОКЕАНА
ОКЕАН – ЭТО ПРИСТАНЬ ВСЕГО КОРАБЛЯ

КОЖА – ЭТО РИСУНОК СОЗВЕЗДИЙ
СОЗВЕЗДИЯ – ЭТО РИСУНОК КОЖИ

ХРИСТОС – ЭТО СОЛНЦЕ БУДДЫ
БУДДА – ЭТО ЛУНА ХРИСТА

ВРЕМЯ СОЛНЦА ИЗМЕРЯЕТСЯ ЛУНОЙ ПРОСТРАНСТВА
ПРОСТРАНСТВО ЛУНЫ – ЭТО ВРЕМЯ СОЛНЦА

ГОРИЗОНТ – ЭТО ШИРИНА ВЗГЛЯДА
ВЗГЛЯД – ЭТО ГЛУБИНА ГОРИЗОНТА
ВЫСОТА – ЭТО ГРАНИЦА ЗРЕНИЯ

ПРОСТИТУТКА – ЭТО НЕВЕСТА ВРЕМЕНИ
ВРЕМЯ – ЭТО ПРОСТИТУТКА ПРОСТРАНСТВА

ЛАДОНЬ – ЭТО ЛОДОЧКА ДЛЯ НЕВЕСТЫ
НЕВЕСТА – ЭТО ЛОДОЧКА ДЛЯ ЛАДОНИ

ВЕРБЛЮД – ЭТО КОРАБЛЬ ПУСТЫНИ
ПУСТЫНЯ – ЭТО КОРАБЛЬ ВЕРБЛЮДА

ЛЮБОВЬ – ЭТО НЕИЗБЕЖНОСТЬ ВЕЧНОСТИ
ВЕЧНОСТЬ – ЭТО НЕИЗБЕЖНОСТЬ ЛЮБВИ

КРАСОТА – ЭТО НЕНАВИСТЬ К СМЕРТИ
НЕНАВИСТЬ К СМЕРТИ – ЭТО КРАСОТА

СОЗВЕЗДИЕ ОРИОНА – ЭТО МЕЧ ЛЮБВИ
ЛЮБОВЬ – ЭТО МЕЧ СОЗВЕЗДИЯ ОРИОНА

МАЛАЯ МЕДВЕДИЦА – ЭТО ПРОСТРАНСТВО БОЛЬШОЙ МЕДВЕДИЦЫ
БОЛЬШАЯ МЕДВЕДИЦА – ЭТО ВРЕМЯ МАЛОЙ МЕДВЕДИЦЫ

ПОЛЯРНАЯ ЗВЕЗДА – ЭТО ТОЧКА ВЗГЛЯДА
ВЗГЛЯД – ЭТО ШИРИНА НЕБА
НЕБО – ЭТО ВЫСОТА ВЗГЛЯДА

МЫСЛЬ – ЭТО ГЛУБИНА НОЧИ
НОЧЬ – ЭТО ШИРИНА МЫСЛИ
МЫСЛЬ – ЭТО НЕМОТА ДУШИ

МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ – ЭТО ПУТЬ К ЛУНЕ
ЛУНА – ЭТО РАЗВЕРНУТЫЙ МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ
КАЖДАЯ ЗВЕЗДА – ЭТО НАСЛАЖДЕНИЕ
НАСЛАЖДЕНИЕ – ЭТО КАЖДАЯ ЗВЕЗДА

ПРОСТРАНСТВО МЕЖДУ ЗВЕЗДАМИ –
ЭТО ВРЕМЯ БЕЗ ЛЮБВИ
ЛЮБОВЬ – ЭТО НАБИТОЕ ЗВЕЗДАМИ ВРЕМЯ
ВРЕМЯ – ЭТО СПЛОШНАЯ ЗВЕЗДА ЛЮБВИ

ЛЮДИ – ЭТО МЕЖЗВЕЗДНЫЕ МОСТЫ
МОСТЫ – ЭТО МЕЖЗВЕЗДНЫЕ ЛЮДИ

СТРАСТЬ К СЛИЯНИЮ – ЭТО ПЕРЕЛЕТ
ПОЛЕТ – ЭТО ПРОДОЛЖЕННОЕ СЛИЯНИЕ
СЛИЯНИЕ – ЭТО ТОЛЧОК К ПОЛЕТУ
ГОЛОС – ЭТО БРОСОК ДРУГ К ДРУГУ

СТРАХ – ЭТО ГРАНИЦА ЛИНИИ ЖИЗНИ В КОНЦЕ ЛАДОНИ
НЕПОНИМАНИЕ – ЭТО ПЛАЧ О ДРУГЕ
ДРУГ – ЭТО ПОНИМАНИЕ ПЛАЧА

РАССТОЯНИЕ МЕЖДУ ЛЮДЬМИ ЗАПОЛНЯЮТ ЗВЕЗДЫ
РАССТОЯНИЕ МЕЖДУ ЗВЕЗДАМИ ЗАПОЛНЯЮТ ЛЮДИ

ЛЮБОВЬ – ЭТО СКОРОСТЬ СВЕТА
ОБРАТНО ПРОПОРЦИОНАЛЬНАЯ РАССТОЯНИЮ МЕЖДУ НАМИ

РАССТОЯНИЕ МЕЖДУ НАМИ
ОБРАТНО ПРОПОРЦИОНАЛЬНОЕ СКОРОСТИ СВЕТА – ЭТО ЛЮБОВЬ

Приложение № 3

Тюрин П.Т.

ИГРОВАЯ ВЕРБАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ МЕТОДИКА РАЗВИТИЯ ВООБРАЖЕНИЯ «ИНИЦИАЛЫ»

В статье излагается вербально-психологическая игровая методика развития воображения, реализуемой участниками в виде решения задач интерпретации собственных инициалов, в которых должны отражаться их психологические особенности. Предлагаемые человеком их расшифровки презентируют то, кем он себя представляет в настоящее время, кем может стать в перспективе и др. Данную методику следует отнести к разряду психологических практик построения человеком своей идентичности. Для дизайнеров заключительный этап методики предусматривает выполнение задач визуализации найденных образов.

Вообразите только, что подметила наша Эленка! Иногда освещенные окна образуют как бы азбуку… Элюня! — обратилась она к внучке.

- Посмотри-ка, милая, нет ли там какой буковки?

- Есть, бабушка, целых две: Н *и* Т.

- В самом деле! — подтвердила старушка. — Вот Н*, а вон и* Т. *Взгляните-ка, сударь…*

Действительно, против нас светились два окна в четвертом этаже, три в третьем и два во втором, складываясь в букву: Н. *В заднем флигеле пять освещенных окон в четвертом этаже и по одному в третьем, втором и первом этажах образовали букву:* Т.

- Вот из-за этих-то окон, сударь, - продолжала бабушка, - хоть буквы на них складываются не часто, Элюня начала интересоваться азбукой и теперь не нарадуется, когда ей удается из светлых квадратов составить какую-нибудь букву. Потому-то мы и не спускаем шторы по вечерам. Я только плечами пожал. Ну как запретить девочке глядеть в окно, если она придумала себе такое милое развлечение!

Болеслав Прус «Кукла»

- Вот, - сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о, э, н, м, б, з, л, э, н, и, т? *Буквы эти значили: «когда вы мне ответили: этого не может быть, значило ли это, что никогда, или тогда?». Не было никакой вероятности, чтоб она могла понять эту сложную фразу; но он посмотрел на нее с таким видом, что жизнь его зависит от того, поймет ли она эти слова...*

Она написала: т, я, н, м, и, о.

Он вдруг просиял: он понял. Это значило: тогда я не могла иначе ответить.

Лев Толстой «Анна Каренина

Предлагаемая методика представляет собой психологическую игру, развивающую творческое воображение [31, 32, 33, 38, 39]. Она предполагает у ее участника способность к свободному ассоциированию и импровизации, сопоставлению в одном образе трудно совместимых качеств, гибкость и раскованность мышления в целом, а также достаточный словарный запас.

Задача, которая ставится испытуемому – это подобрать к буквам своих инициалов слова так, чтобы их соседство образовывало более или менее связное семантическое целое. Подбирая к двум буквам различные слова, человек тем самым ставит в определенные отношения[1] разные объекты (их свойства и состояния), ими обозначаемые, и в результате иногда образуются гибриды, представляющие неожиданную аллегорию.

В процессе выполнения задания нередко появляются сочетания, в которых при всем желании невозможно усмотреть какой-либо смысл, и поэтому заранее оговаривается, что нужно избегать как случайных сочетаний и плохо связанных друг с другом слов – «пустых», «непонятных», так и банальных или тавтологичных, в которых трудно распознать оригинальную и содержательную метафору. Участникам игры нужно стремиться к тому, чтобы, соединяя в своем воображении разные обозначения, создавать сочетания, которые содержат яркий образ, аллегорию, символ, не существующий в природе предмет, который все же можно представить. Вместе с тем, руководителю нужно учитывать, что если какое-либо слово ассоциативно связано с аффективно-эмоциональными переживаниями индивида, то человек подсознательно или сознательно не хочет его не называть; и наоборот, если какое-либо событие не затрагивает эмоциональную сферу человека, то в связи с ним обычно возникают тривиальные ассоциации и соответствующие им словесные оформления.

Методика предполагает выполнение заданий в два этапа – предварительный и основной, а для дизайнеров предусмотрена еще и третья стадия – визуализация найденных образов.

1 этап

Имя человека — главная составляющая его личности,
быть может, даже часть его души

З.Фрейд

Каждому участнику предлагается выбрать какие-либо две буквы и, рассматривая эту пару как аббревиатуру некоего словосочетания, подобрать к ней не менее десяти «расшифровок»; составленные варианты записываются.

По окончании выполнения задания всеми участниками списки интерпретаций каждого поочередно зачитываются перед всеми вслух, и их авторам предлагается сказать, какая из расшифровок им больше нравится, какая меньше. Их также можно попросить, чтобы в процессе представления своих вариантов они дали более подробные пояснения своим интерпретациям.

По окончании представления своих интерпретаций каждым участником присутствующие могут высказать свое мнение о том, какой из вариантов расшифровок им кажется более интересным, удачным, необычным, начать обсуждение степени их реалистичности или фантазийности и т.д.

Этот этап должен убедить участников, что выполнение задания – хотя и не всегда легкая, тем не менее, вполне посильная для них задача.

В демонстрационных целях и для иллюстрации того, как примерно должно выглядеть выполнение задания, ведущий может взять несколько произвольно взятых аббревиатур и написать на доске 10 своих вариантов их интерпретации.

[1] Правильное все же сказать, что между ними чаще возникают неясные отношения.

Например:

АА

– абориген Австралии, адъютант адмирала, алгебраический анализ, Аллах акбар!, американская агрессия, анафема атеисту, алчность афериста, апелляция адвоката, амплуа артиста, астраханский арбуз ...;

АЯ

– Адамово яблоко, альтернатива язычеству, атмосферное явление, алкоголь – яд, атомное ядро, английская яхта, ароматная ягода, архаичный язык, аффективная ярость, абсолютно ясно!

Понятно, что и для любой другой пары букв можно подобрать не одно, а гораздо больше содержательно связанных друг с другом сочетаний слов (хотя не для всех букв в равной степени). Легко подсчитать, что если для каждой буквы русского языка ограничиться составлением лишь десяти слов, то это даст примерно 30x10=300 слов, а для двубуквенного сочетания это составит около 300x300=90 000 словосочетаний.

Для большей убедительности и подтверждения того, что для любого двубуквенного сочетания имеется значительное число вариантов их интерпретаций, ведущий может зачитать фрагменты из заранее подготовленного списка расшифровок. Это может быть любая буква алфавита, к которой, последовательно подставляя другие буквы, можно получить, например, следующий перечень их «расшифровок»:

1. ***АА*** *– Аплодисменты артисту*
2. ***АБ*** *– Адвокат бандита*
3. ***АВ*** *– Американская виза*
4. ***АГ*** *– А где?*
5. ***АД*** *– Античная драма*
6. ***АЕ*** *– Амнистию еретикам!*
7. ***АЁ*** *– Алкогольный ёрш*
8. ***АЖ*** *– Арабский жеребец*
9. ***АЗ*** *– Аттестат зрелости*
10. ***АИ*** *– Абсурдная идея*
11. ***АЙ*** *– Английский йогурт*
12. ***АК*** *– Абстрактная картина*
13. ***АЛ*** *– Азбука любви*
14. ***АМ*** *– Альма матер*
15. ***АН*** *– Абсолютный ноль*
16. ***АО*** *– Акционерное общество*
17. ***АП*** *– Армейский патруль*
18. ***АР*** *– Арийская раса*
19. ***АС*** *– Адская смесь*
20. ***АТ*** *– Ангельское терпение*
21. ***АУ*** *- Антиутопия*
22. ***АФ*** *– Алмазный фонд*
23. ***АХ*** *– Академический хор*
24. ***АЦ*** *– Авторская цитата*
25. ***АЧ*** *– Ассоциированный член*
26. ***АШ*** *– Антикварный шкаф*
27. ***АЩ*** *– Аппетитные щи*
28. ***АЭ*** *– Археологическая экспедиция*
29. ***АЮ*** *– Атеистический юмор*
30. ***АЯ*** *– Атомное ядро*

Этот этап следует считать разминкой, когда каждый имеет возможность опробовать свою способность подбирать взаимосвязанные друг с другом слова для двух произвольно взятых букв[2]; он является подготовительным для выполнения следующего задания, когда участникам необходимо будет проинтерпретировать свои инициалы, причем так, чтобы в их расшифровках отражались те или иные особенности их индивидуальности.

[2] Целесообразность этого аспекта задания как стимулирующего воображение достаточно очевидна, если учесть, что способность давать необычные определения хорошо знакомым предметам, так же как и умение выражать мысль с помощью множества слов, несет в себе признаки креативности, поскольку, как отмечает А.И. Савенков, она сходна со способностью выражать свои идеи средствами разных образных систем, переводить их на другие языки [25. С. 187].

2-этап

Имя – как максимальное напряжение осмысленного бытия вообще – есть также и основание, сила, цель, творчество и подвиг также и всей жизни… Имя – стихия разумного общения живых существ в свете смысла и умной гармонии, откровение таинственных ликов и светлое познание живых энергий бытия.

А.Ф. Лосев «Философия имени»

В методике «Инициалы» встречаются две тематические оси: с одной стороны, это существующие представления человека о себе, с другой - интерпретация значений буквенных знаков (как символов стоящих за ними слов, в той или иной степени характеризующих человека), и которые должны быть объединены творческим усилием человека.

На этой стадии ведущий предлагает поочередно каждому участнику назвать несколько слов, начинающихся с первой буквы его имени; это могут быть существительные, глаголы, прилагательные, наречия и др. Например, для буквы **П** – *пароход, пират, победа; пить, петь, плакать; пустой, полный, прекрасный, предатель* и др. Затем назвать несколько слов, начинающихся с первой буквы его фамилии. Например, на букву **Т** – *талант, техника, труд; трогать, тушить; тайный, теплый, тяжелый* и т.д. Это задание еще раз напоминает участникам, что буквам, на которые начинаются их имя и фамилия, соответствует большое количество слов.

Затем ведущий предлагает назвать/записать для букв своих инициалов несколько вариантов слов, но таких, чтобы за ними скрывалось цельное словосочетание. Задание, как правило, вызывает повышенный интерес, т.к. среди всех слов, известных человеку, имя – одно из наиболее часто слышимых, и к собственному имени человек испытывает особенно трепетное отношение[3].

П.Флоренский писал, что признать имя пустым призраком и условной кличкой – психологически совершенно невозможно. То или другое имя – это лицо, личность того или другого типического склада[4]. Не только сказочному герою, но и действительному человеку его

[3] Это справедливо даже в тех случаях, когда оно ему, может быть, не очень нравится, и тогда он замещает его разного рода вариациями-транформациями, например: *Георгий* – Жора, Гоша, Гера, Юра; *Ольга* – Лёля, Ляля (не считая ласкательных/уменьшительных и универсальных – котик, зайка, мышка, рыбка, слоник и т.п.). Но можно заметить, что как считал А.Ф.Лосев, дело заключается не в том, правильно или неправильно дано имя, но в том, что оно нуждается в интеллигентной интерпретации, чтобы установить, что несет за собой [15. С. 820].

[4] В Талмуде, например, сообщается, что Адам в раю давал имена животным, *прозревая их сущность* («их духовный корень»). Существует также легенда, что в этом процессе именования Бог наделил сердце Адама пониманием, и говорил с ним так, что первая буква каждого вопроса указывала на имя животного [13. С.120].

В церковной среде особый смысл придается переименованию при уходе в монашество, когда человек, получая каноническое имя как символ обновления, порывал со своим прошлым и «умирал для мира» – монах становился иным человеком, отдавая всего себя аскетическим подвигам и молитвам. В Японии художник, переходя от одного мастера к другому, добавлял к своей подписи на картинах имя учителя (например, на гравюрах Хокусаи можно видеть множество личных печатей)...

В некоторых католических и протестантских странах сохранилась традиция при рождении давать ребенку два имени для разных периодов его жизни - до конфирмации используется одно, после – другое. До сих пор в Китае «молочное» имя ребенка заменяют на постоянное, когда он вступает в период возмужания, чтобы он мог полноценно включиться в культуру общества.

Функция «взрослого имени» – это способствовать проявлению истинной сути человека, реализации того, кем он должен быть, чтобы стать открытым для жизни. Личное имя человека иногда рассматривается как

имя не то предвещает, не то приносит его характер, его душевные и телесные черты в его судьбу. Небезразличие к именам большинства сколько-нибудь вдумчивых людей, хотя и по причинам, ими смутно сознаваемым и прикрытым внешними соображениями о благозвучии или поверхностными ассоциациями… – это небезразличие уже есть свидетельство какой-то полуосознанной интуиции о значимости имени в судьбе человека, поскольку «*имя – это тончайшая плоть, посредством которой объявляется духовная сущность*» [34].

Задание интерпретировать свои инициалы придает поиску интересных словосочетаний дополнительный психологический импульс, создавая благоприятные условия для обнаружения скрытых возможностей личности. В процессе его выполнения нередко создаются образы, которые представляют необычные целостности, которые иначе как «кентаврами» не назовешь, поскольку в них совмещаются разные и, казалось бы, несовместимые объекты.

Сообщается, что нужно постараться отнестись к словам, подобранных к буквам инициалов, так, как будто они представляют своеобразный *коан*[5], в котором содержится ключ к пониманию жизни, указания на возможные перспективы человека, как положительные, так и отрицательные. Личный ***«коан инициалов»*** необходимо расшифровать так, чтобы в созданном словосочетании отражались личностные особенности человека; даже, может быть, увидеть подобие призыва. Это могут быть расшифровки/интерпретации, относящиеся к различным событиям и этапам личной истории человека.

Как мир меняется! И как я сам меняюсь!
Лишь именем одним я называюсь,
На самом деле то, что именуют мной, –
О, сколько мертвых тел
Я отделил от собственного тела!

Николай Заболоцкий

Инициалы имени должны *инициировать* стремление человека к пониманию смысла даже не имени, а собственной личности; они как «узелки на память» – завязаны специально для тебя, чтобы они напоминали о необходимости «вспомнить» настоящее значение имени. Отвлекаясь от его всеобщих значений, проникая за его оболочку, человек может понять, что значит это имя и эта фамилия – не для всех (Павлов, Михаилов, Марий…), а для него лично[6].

«Незаинтересованному» человеку имя, обычно, мало что говорит (в том числе для самого носителя имени – *Что в имени тебе моем? Оно умрет как шум печальный Волны, плеснувшей в берег дальний*). Как правило, оно воспринимается лишь как знак присутствия

псевдосоматическое продолжение его тела – часть его самого и его абсолютная собственность. В различных культурах считалось, что человек должен иметь, по крайней мере, два имени, одно из которых употребляется в повседневной жизни, другое – тайное и священное, используемое в ритуале [2].

Значение, которое придается имени, объясняет сменяющуюся на них моду, когда в разные периоды жизни общества заметно повышается появление тех или иных «значимых» имен - были периоды в российской истории нового времени, когда в фаворитах были Владлены, Роберты, Артуры, были Анжелы и Карины, которых уже в наше время сменили Дарьи и Ксении, Антоны, Данилы, Никиты…

[5] *Коан* – короткое напутствие, повествование, загадка, вопрос, которые часто алогичны и парадоксальны; его смысл нередко оказывается более доступен интуитивному пониманию, чем логическому анализу, или по достижении *просветления*.

[6] Не случайно Э.Мандельштам заметил: *«часто пишется – казнь, а читается правильно – песнь»*.

данного существа в мире, по сути, являясь его этикеткой, или даже завесой, скрывающей особый смысл, подобно, например, тому, как изображение

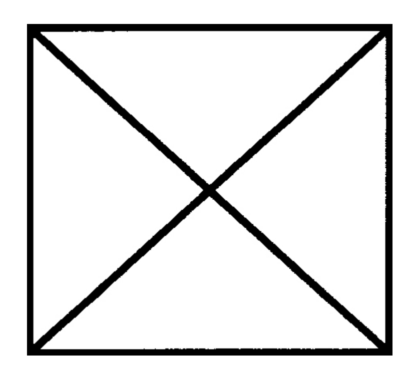


Рис.1. «В квадрате»

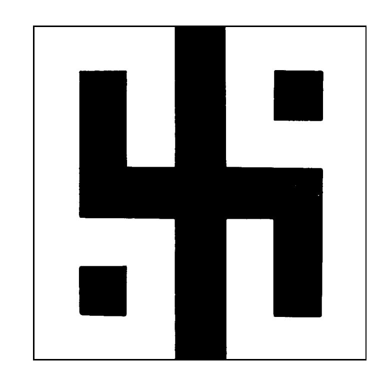


Рис.2. «Свастика»

квадрата с двумя диагоналями, лишь для «посвященных» может нести значение – это «$\mathbf{X^2}$», так же как усмотрение подобия свастики во втором изображении затрудняет увидеть число **69**.

Если для большинства личное имя – это случайное и почти «пустое» буквенное образование, то для «посвященных» оно несет особый смысл, имеет связь с тайным именем, обращенным к тому сущему в нем, что знает подлинную природу человека, подтверждая уникальность и немнимость его бытия[7].

В этом задании инициалы становятся для самого человека его неопознанным знаком, *символом*, который, по словам А.Ф.Лосева, есть воплощенность эйдоса[8] не обязательно в реальном мире, а в инобытии, в апофатических (невыговариваемых) возможностях смысла, т.к. «символизм и апофатизм суть едино». Имя – это не только неубывающая энергия, но это энергия в потенции; оно ждет, чтобы разрешиться от груза наполняющих его энергий, пребывая, однако, в основе своей внутри предопределенного ему смыслового круга [19. С. 698-700, 833]. Таким образом, расшифровка инициалов, как поиск ответа на вопрос – ***о чем мне говорят мои инициалы?*** – становится средством стимулирования мысли и обнаружения нераскрытых качеств человека. Множество значений одного слова в присутствии другого разворачиваются ему навстречу одним из его значений, которые, корреспондируя друг с другом, создают новые значения и смыслы, так или иначе соотносимые с человеком, их создавшим[9].

Конфуций не случайно говорил, что человек, утративший значение своего имени, не вполне свободен. Не имеющий имени, или получивший взамен номер или кличку, не знающий его или забывший, теряет ориентацию в социальном пространстве, неразличим от других, ими никак не идентифицируется, и потому ему трудно установить с ними контакт[10]. Имя – это

[7] «*Такое* имя как бы извлекается из тайного мира, из несуществования, из чистого бытия» [2].

[8] «Эйдос есть – *смысловое изваяние сущности*», который вступая в *иное* проявляется в виде разных степеней сущего [19. С. 707, 735].

[9] Завершая свой труд «Философия имени», А.Ф.Лосев пишет: «имя же есть предмет понимания и даже не предмет, а самое орудие понимания, и потому оно есть не восприятие, но мышление, не ощущение, но чувство, не внешнее созерцание, но внутренняя самоуглубленность и духовное средоточие» [19. С. 845].

[10] В.С.Мухина анализирует особенности самосознания осужденных на пожизненное заключение, начиная именно с рассмотрения утраты ими своего имени, и приводит примеры их самоотчетов: «Я кто такой? Я *никто*. У меня даже имени нет!», «Я *безымянный*, поэтому я не человек», « Я тот, к кому никто не обращается по имени. Меня, стало быть, нет вовсе» [22. С.530].

личный документ человека, который он предъявляет окружающим. Любое качество человека – особенность, свойство, поступок неизбежно встраивается в общий образ личности и, в конечном счете, идентифицируется с его именем, становясь опознавательным знаком.

Имя призвано напоминать другим о данном человеке и, соответственно, о его особенностях и отличиях; таким образом, имя становится отличительной чертой личности не только для других, но и для самого человека. В «Философии имени» А.Ф.Лосев писал: без имени человек – вечный узник самого себя, он по существу и принципиально антисоциален, необщителен, следовательно, также и не индивидуален, не-сущий, он есть чисто животный организм или умалишенный человек [19. С. 642]. Многие философы и психологи отмечали, что имя в некотором роде выступает в роли социальной памяти, фиксирующей опыт жизнедеятельности человека, оно как бы задает его носителю своеобразное пространство поступков, действий, и в нем есть существенная доля принудительности и императивности. В известной мере оно определяет судьбу, границы проявления индивидуальности [2, 15, 16, 17].

И много прежде, чем я смел родиться
Я буквой был, был виноградной строчкой
Я книгой был, которая вам снится

О.Мандельштам

Расшифровывая свои инициалы, человек может найти в них образы, которые откроются, прозвучат для него как *пророчества,* в свернутом виде содержащие возможные сценарии его жизни, ведь не случайно древние римляне говорили: «Имя – это предназначение». Те или иные интерпретации инициалов могут стать подсказками для осознания – кем он является, кем может стать или что его ожидает – «бывают странные сближения» (А.С.Пушкин)[11].

Интерпретируя собственные инициалы, я, из большого числа возникших и возможных, оставил себе несколько, наиболее понравившихся и заинтересовавших меня:

*Русская версия-**ПТ***

1. *Психологический трансформатор*
2. *Потерянный талисман*
3. *Правды торжество*
4. *Пустое тело*
5. *Примитивный трус*
6. *Последняя тайна*
7. *Почти талант*
8. *Пусть так!*
9. *Праздничная тоска*
10. *Пирамида тайн (состоящая из множества « тайн»).*

[11] А.С.Пушкин, размышляя о дате написания поэмы «Граф Нулин» - «*В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая «Лукрецию», довольно слабую поэму Шекспира, я подумал…*», – говорит о загадочности временных перекличек, отдаленных и не связанных друг с другом событий. Поэма, в которой обыгрывается тема «*что было бы, если…*» и значение, казалось бы, незначительных причин, повлекших великие последствия, была написана Пушкиным в дни неудачной попытки декабрьского переворота 1825 года в Санкт-Петербурге, и его замечание о «*странных сближениях*» содержит мысль, что без таких подсказок (возможно, сакральных), человек не обратил бы внимание на нечто для него исключительно важное.

Среди удививших меня собственных «характеристик» и определений («*Пустое тело», «Потерянный талисман», «Праздничная тоска»*) особенно насторожило, задело и огорчило – *«Примитивный трус»*. Но задумавшись над такой нелестной характеристикой себя, мне все же вспомнились несколько реальных случаев и ее подтверждения, и ее же опровержения:

Один из них, недавний, произошел со мной в Эйлате (Израиль), когда наблюдал, с каким восторгом, сменяющим первоначальное отчаяние, взлетали люди на аттракционной катапульте «Slingshot» («рогатка, взрывной бросок»), решившиеся испытать себя. Висящий на тросах между двух штанг высотой 45м «кокон» выстреливает вертикально вверх и за пару секунд оказывается на высоте 20-тажного дома. Затем с высоты около 70м падает отвесно вниз, и, не достигнув нескольких метров до земли, закручиваясь вокруг своей оси, снова взмывает вверх, и так с затухающей амплитудой несколько раз подряд. Запись «бортовой» видеокамеры фиксирует начальные моменты неподдельного ужаса на лицах большинства, рискнувших сесть в капсулу, поэтому во мне боролись два чувства – желание попробовать (амбициозное из лермонтовского «Демона» – «Правды торжество») и животный страх («Примитивный трус»). Желание испытать захватывающую дух стремительную силу движения притягивало, но одновременно пугал и останавливал страх, который усиливался большим демонстрационным экраном с искаженными лицами рискнувших взлететь. И тогда во мне появилось протестное чувство - неужели мой страх станет барьером на пути к возможности пережить необычные ощущения, будет удерживать меня, мешать, неужели не сумею побороть его, о чем позже буду жалеть и возможно даже стыдиться своей слабости! И я заставил себя взлететь – ощущения незабываемые, от которых на секунду чуть ли не теряешь сознание, хотя повторять подобное еще раз без крайней нужды не буду. После подобного эксперимента над собой убеждаешься, что хотя прошлый опыт преодоления страха не слишком помогает в новых обстоятельствах, когда страх вдруг возникает в тебе, но если человек чего-то хочет, к чему-то стремится, то чем закончится эта внутренняя борьба, в конце концов, решает сила его желания и воля.

То, как человек расшифрует свои инициалы, примет ли их как ориентир, услышит ли в них созвучие своим мечтам, или испугается и смирится с прозвучавшими заклятиями («имя вещи наступает на саму вещь»), или отпрянет от них и решительно развернется к радикально иным расшифровкам себя, задумается об иных ролях, способе и модусе жизни – это уже зависит от него самого, его характера, воли и последовательности их воплощения. В человеке заложено много чего, но что же именно в нем получит развитие и начнет реализовываться, во многом зависит от того, как он о себе начнет думать. Посредством оптики, заданной конструкцией его инициалов, ему предлагается рассмотреть условия важные для самосозидания, попытаться увидеть или создать, сконструировать важные для себя смыслы. Просматривая различные варианты полученных словосочетаний, «примеряя» их на себя, внимание человека может задержаться на некоторых из них, и, возможно, они окажутся в чем-то созвучными его мыслям, резонирующими с его чувствами, воспоминаниями, как на полиграфе. Как отмечает Е.Е.Сапогова, в процессе самоинтерпретации человек выстраивает индивидуальный биографический тезаурус, отражающий «горячие» бытийные точки, он «*самообозначается* для самого себя, чувствует себя откликаемым на определённые «имена/обозначения», затрагивающие в нем какие-то внутренние струны…, и это задает творческий аспект его стремлению осмыслить свою жизнь[12].

[12] Е.Е.Сапогова, характеризуя особенности своей методики «Автографирование», пишет: «уникальные автографемы, расходящиеся с привычными, доминирующими и прецедентными, образуют наиболее «сильные» точки текстов о себе – «они очерчивают в сознании круг «персонально-значимого» и побуждают к

Инициалы – это лишь начальные признаки имплицитно сущего, должного и возможного в человеке, в их интерпретациях раскрывается, как писал А.Ф.Лосев, то имя вещи, которое, принудительно окутывает ее своими умными энергиями, повелительно выявляет и настойчиво манифестирует ее скрытые и глубинные возможности [19. С. 839]. Расшифровки инициалов презентируют, кем и каким человек является в тот или иной жизненный период, в том числе в ранее неузнанном и незамеченном им качестве, кем может стать в перспективе.

Рассматривая методику в таком ключе, ее, по-видимому, можно отнести к разряду психологических практик построения человеком своей индивидуальной идентичности.

Иногда студентам, согласившимся на такую игру, предлагается объяснить, почему, на каком основании они считают возможным так расшифровать свои инициалы и сохранить возникшие интерпретации за собой, насколько такие интерпретации соответствуют их личности, особенностям характера и пр. Например:

Из отчета студентки – Ирина А. – ***ИА****:*

«Избегающая Активности – *в этой расшифровке инициалов я подразумевала то, что, к сожалению, я очень ленивый человек, и мне сложно бороться со своей ленью и собственной пассивностью. Даже зная, что мне нужно сделать что-то важное, я скорее буду до последнего оттягивать начало работы, чем сделаю что-то сразу. Избегаю активных действий обычно при помощи рационализации и отрицания, доказывания ненужность моего участия. Я понимаю, что это неправильно, но мне с этим сложно справиться.*

Иллюзия Ангела *– мне кажется, что люди, которые знают меня недостаточно хорошо, могут думать, что я ангел (в упрощенном значении слова) т.е. что я такая добрая, хорошая, светлая, что я не могу злиться и «показывать зубы», хотя это не так. Да, я в принципе миролюбива, но если очень надо, я могу и постоять за себя и быть совсем не такой доброй и мягкой, как это им кажется. Хотя опять же всё зависит от ситуации, но то, что характер у меня не ангельский - это точно. Просто не всем «посчастливилось» видеть все стороны моего характера и у многих создается такая вот иллюзия.*

Изящный Аксессуар – *эта расшифровка показывает, что я очень люблю красивые и интересные вещи, одежду, ценю необычность во внешнем облике человека и сама стараюсь быть привлекательной. Также люблю носить различные аксессуары вроде цепочек, браслетов и т.п. Мне кажется, это красиво, и даже повышает настроение. Но, даже учитывая, что я не слишком демонстративная личность, всё-таки мне нравится иногда привлекать внимание к себе. Я знаю, что сама я совсем обыкновенная, и ничего особенного во мне нет, наверное, хочется быть просто красивой принадлежностью кого-то, я лучше всего чувствую себя, когда нахожусь рядом со значительным человеком, и он может гордиться, что у него такая необычная и эффектная спутница».*

Практически все участники игры проявляют искреннюю заинтересованность, когда с их согласия ведущий начинает обсуждать данные ими интерпретации. Нередко такое обсуждение переходит в развернутую индивидуальную психологическую беседу о том, что могло вызвать в их памяти именно такие ассоциации и соответствующую расшифровки инициалов, каким образом иллюстрирующие их жизненные случаи повлияли на дальнейшую судьбу человека,

---

рефлексии, анализу и «коллекционированию» крупиц уникального, самобытного опыта… Из каких-то точек события жизни могли бы пойти иначе, и личность пробует хотя бы мысленно пройти эти пути с тем, чтобы достичь лучшего понимания свершившегося и того, что может произойти в ее жизни, если решиться все же «свернуть» не в ту сторону, по которой жизнь идет сейчас». [26; 27. С. 323].

насколько подбор той или иной интерпретации обусловлен необходимостью подбирать их из двух буквенных линий и пр.

*Пример из рассказа студента об одной из интерпретаций своих инициалов – **Глеба Т**:*

«Гадкие тучки»

Еще в детстве закладывается восприятие той или иной профессии через призму людей, встречающихся ребенку. Музыка, кино, литература и психология – то, что всегда представляло для меня наибольший интерес. Выбор между ними прошел долгий и тернистый путь. Как это происходило у меня?

*К сожалению, о психологах в детстве у меня сложилось не самое приятное впечатление. Родители не знали, как бороться с моей чрезмерной капризностью, и сочли за хороший выход из сложившейся ситуации – посещение детского психолога. На консультации психолог предложил моей маме вести календарь, в котором бы с помощью простых значков (солнышек и тучек) отмечалось мое поведение в течение дня. Благодаря этому календарю я чувствовал себя подопытным кроликом. Уже в детстве я не любил, чтобы мои действия кто-то подвергал наблюдению и оценке. Это, как мне казалось, ограничение свободы поведения и экспериментаторство надо мной стало главной причиной негативного отношения к психологам. Кстати говоря, стоит отметить, что способ воспитания меня с календарем не сработал – я не стал послушнее и не стремился к получению максимального количества солнышек за месяц. На последней консультации тот психолог (как выяснилось спустя много лет) намеренно заставил меня заплакать, чтобы я «осознал». Обобщая свои воспоминания о тех посещениях психолога, я могу предположить, что они стали **«гадкими тучками»** моего детства, стали не то чтобы детской психологической травмой, но все-таки омрачили его, надолго оставив в душе неприятный след, и это вылилось в большую неприязнь к любым экспериментам и опытам над людьми...».*

В некоторых случаях студентам предлагается написать собственную биографию, но не анкетного типа, а как собственное жизнеописание, в котором заголовками к главам повести о себе будут интерпретации их инициалов. В каждой озаглавленной части их автобиографии необходимо будет привести реальные случаи из своей жизни, подтверждающие заголовок. Например, один из вариантов написания «Автобиографии»:

*Автобиография студентки – Лариса П. – **ЛП:***

Отобранные самохарактеристики-интерпретации ЛП.

Личностный потенциал, ложное прогнозирование, любовный период, липкий пластилин, логово проблем, ломбард проблем, лопнувший пузырь, ложное предчувствие, летящая птица, ленивая привычка, лучший пример, ласковый приют, леденящий прибой, лошадиный принцип, легкомысленный попутчик, любовная потребность, латентный период, любовь – прощение.

*«Мое детство связано с ощущениями большой любви матери и частых попоек любящего меня отца. Поэтому принцип **Любовь – прощение** очень многое для меня значит. Это то состояние, к которому я стремлюсь – безусловная любовь и искреннее прощение всем сердцем.*

*Мой первый **любовный период** был связан с побоями первого мужа и закончился **лопнувшим пузырём** моей **любовной потребности**. С трёхмесячным ребенком на руках я*

получила среднетехническое образование, а потом отработала в системах связи 26 лет, дойдя от монтера до инженера.

***Лошадиный принцип** - все тянуть самой, на себе - порой мешает мне в жизни.*

*Первая **любовная потребность** и связанные с ней переживания не научили меня предусмотрительности, и я через 12 лет опять встала на те же грабли. По-видимому, мой страх связываться с пьяницами, странным образом, притягивает ко мне именно таких мужчин (ведь мой, вечно пьяный, отец любил меня и я его тоже, отец все-таки) ... и в итоге развод и второй сын.*

*Имея **личностный потенциал** и **любознательную потребность**, я решила начать всё с нуля и получить ещё одно образование. Считаю, что в этом я **лучший пример** для моих детей. Но, видимо, я **лучший пример** не только этого, но и таких своих качеств, жертвой которых сама становлюсь.*

*Мне свойственно быть разной: **ласковым приютом**, **липким пластилином**, из которого можно лепить разные фигуры. Но могу стать **леденящим прибоем** – когда внутри что-то еще бурлит, а в душе уже все наоборот, теплые чувства к человеку уже застыли и осталось только негодование и презрение.*

*Теперь я научилась справляться с сознательным страхом, но, видимо, на бессознательном уровне во мне происходит **ложное прогнозирование** и **ложное предчувствие**, т.е. думая о чем-то на будущее, ошибаюсь, и потому внутри меня образуется **логово проблем**, в которое забираюсь, с ними живу как в привычном для себя состоянии, долго не решаясь выйти наружу. Я **ломбард проблем** – что это значит? Что я сдаю на время свои проблемы кому-то их решать, и на этот период воспользоваться моим состоянием? Или другие приносят мне до времени свои проблемы, и я взваливаю их решение на себя, а потом они приходят, забирают их уже решенными, и уходят, чем-то заплатив мне за это.*

*Хочется быть **летящей птицей**, а по жизни получается, что я **липкий пластилин** – невольно липну, прилепляюсь душой к любому, кто проявит ко мне желание или интерес, а потом делают со мной, что им заблагорассудится и со мной совсем не считаются. Один человек сыграл важную роль в моей жизни, он открыл мне глаза на мою женскую сущность и предназначение, но все равно мне кажется, что в глазах некоторых людей я не более, чем их **легкомысленный попутчик.** Все-таки я постараюсь снова пересмотреть свои взгляды, и сейчас благодарю бога за жизненные уроки, которые были мне даны»*[13].

Если ничто из жизненного опыта человека не корреспондирует с его интерпретациями, то, по крайней мере, пока, это не вполне верная расшифровка инициалов, или ожидает от человека определенных действий, чтобы им соответствовать. Л.С.Выготский писал, что в игре человек может попытаться «сделать прыжок над уровнем своего обычного поведения», и потому не случайно, согласившиеся на такой опыт студенты, говорят, что подобная игра побуждает их к самоанализу, стимулирует стремление узнать о себе то, о чем, возможно, даже не смели подумать, увидеть себя в новом облике или роли. Это побуждает их просмотреть годы своей

[13] В написании этой автобиографии просматривается своеобразная реализация эвристического *метода фокальных объектов*, когда происходит максимальная активизация ассоциативных механизмов творческой деятельности, при котором генерирование идей осуществляется присоединением к фокальному (выделенному) объекту признаков случайных объектов, и дальнейшее развитие полученных сочетаний идет путем свободных ассоциаций [40; См. 17. С. 64]. В данном случае «*фокальным объектом*» является история жизни Ларисы П., «случайными» признаками – ее собственные интерпретации инициалов **ЛП**.

жизни не в хронологическом порядке, а с совершенно иного ракурса, отталкиваясь от созданных ими словосочетаний[14].

Работая над заданием, многие отмечали, что бывает трудно придумать словосочетание, которое, как им кажется, вполне точно отражало бы особенности их личности. Кроме того, возникающие сочетания зачастую оказываются банальными, избитыми, или имеют весьма отдаленное отношение к подразумеваемым качествам. В других же случаях предложенные интерпретации становятся оригинальными и яркими эпитетами, иносказаниями, парадоксальными метафорами[15], за которыми автор подразумевает определенное психологическое содержание, что поддерживается описаниями соответствующих случаев из собственной жизни.

Создание необычных образов требует определенных навыков образования метафор; эффективность генерирования оригинальных ассоциаций, способность отойти от обычных связок слов зависит от активного репертуара слов индивида, а также от того, насколько возникшие словесные ассоциации затрагивают эмоциональную сферу, связывающие их в нетривиальный образ, когда становится возможным выявление ранее не замеченных взаимоотношений и связей [9]. Как писал В.В.Давыдов, акт творчества реализуется «такими взимосвязанными способностями человека, как воображение, символическое замещение и мышление» [12. С. 130].

Практика использования данной методики показывает, что наиболее интересными и эвристичными оказываются «*сочетания несочетаемого*» – парадоксальные, «невозможные», непривычные. В таких словосочетаниях всегда много простора для воображения, поэтической фантазии, они побуждают искать смысловую связь между словами[16], и, как оказывается, найти ее не

---

[14] Этот фрагмент методики «Инициалы» перекликается с такими психотерапевтическими приемами, где человеку предлагается написать свою автобиографию, так или иначе отвечая на вопрос «Кто я и что со мной в жизни было/случилось». Например, в методике «Автобиография» (Василюк Ф.Е., 1984) считается, что создавая текст о себе, человек начинает лучше осознавать свое прошлое, увереннее относиться к жизни в целом, чувствовать себя «творцом собственной жизни» [11. С. 15-17]. В экспрессивной проективной методике «Психологическая автобиография» (Бурлачук Л.Ф., Коржова Е.Ю., 1998), созданной с целью изучения восприятия и оценок значимых эпизодов жизни человека, происходит осознание событий, придающих ему силу жить, и тех, которые мешали и приводили к депрессии и др. Итогом становится возвращение «ощущения *неслучайности* происшедшего с ним и возможности быть субъектом своей жизни в настоящем и будущем» [8]. В методике «Автографирование» (Е.Е.Сапогова, 2011, 2012) отмечается, что помимо представлений человека о себе, фиксирующих «реальное Я», существует уровень «идеализированных Я» («Я-талантливый», «Я-великодушный» и т.п.), которые подтверждаются лишь индивидуальной верой или единичными фактами автобиографического опыта; за их пределами субъект может восприниматься совсем иначе. В описаниях «для себя», существующих только «для внутреннего пользования» и содержащих «Я-метафоры», часто схватывается «подлинное Я», что дает человеку возможность переосмыслить свою «историю» [10. С. 278-279].

[15] В то же время, нелишне заметить, что руководителю игры нужно следить за тем, чтобы неожиданные словосочетания содержали, несли в себе гипотетические возможности развития образа. Не следует поощрять продуцирование нарочито вычурных образов, имитирующих и подменяющих оригинальность; для этого часто достаточно попросить их автора, чтобы он обосновал, разъяснил их возможное значение – тому, кто лишь «оригинальничает» это обычно сделать не удается.

[16] В известной мере такие словосочетания сопоставимы с некоторыми типами «прецедентных высказываний», в которых текст свертывается до отдельного слова или фразы, превращается в его символ – это такое «сгущение мысли», при котором смысл целого текста находит свое выражение в одном изречении, метафорах [15]. Они подобны афоризму, который завязывает «цепь мыслей» в узел и не нуждается в доказательствах, и как утверждает синолог В.В.Малявин, отсылает не к другому суждению, а к смыслу, схороненному в нем самом… Он хранит в себе произрастание, самотрансформацию мысли, выявляющие границы понятий» [21. С.10]. Не случайно, этнографы отмечают, что в некоторых культурах наречение именем изначально имеет смысл загадывания и состоит в установлении магического тождества человека и его имени, становясь моментом возникновения индивидуальности [2].

так уж трудно – какой-то узор осмысленности, некое подобие мысли при соответствующей установке можно увидеть практически в любом наборе слов. Их странность как загадка интригует и побуждает человека во что бы то ни стало найти им или приписать («сконструировать») какой-то приемлемый смысл; иначе говоря, в подобных случаях *провоцируется апелляция слов к смыслу*. Следствием этого является то, что бывает трудно безоговорочно отвергнуть как бессмысленные высказывания, составленные из наугад выбранных слов[17].

С другой стороны, как показывают исследования, для понимания глубинного смысла текста необходима готовность противостоять давлению стереотипов восприятия и мышления, что требует от человека значительных творческих усилий [28. С. 16-17; 29; 30. С. 415-416]. Как писал еще А.Р.Лурия (1979) способность оценивать внутренний подтекст высказывания «представляет собой совершенно особую сторону психической деятельности, которая может совершенно не коррелировать со способностью к логическому мышлению», но в большей степени зависит от эмоциональной «тонкости» человека [1. С. 246-249].

Анализируя процесс «расшифровки» человеком своих инициалов, убеждаешься, что одного лишь обширного словарного запаса индивида или его желания предложить «нечто оригинальное» совершенно недостаточно, чтобы найти-создать полноценную интерпретацию буквенной сигнификации самого себя. Очевидно, чтобы ««сделать прыжок над уровнем своего обычного поведения» (Л.С.Выготский) требуется иного рода активность человека – активность его мотивационно-личностной сферы.

* * *

Когда произношу я ваше имя,
Мне хочется зевать, скучать, ворчать,
В то время как другие имена,
Когда их произносишь, открывают
Совсем другие двери наших чувств...

В. Шекспир

Мотивационно-личностный аспект творческой деятельности человека наиболее разработан в работах Д.Б.Богоявленской и сотр. (1971, 2002, 2009), поэтому будет уместным кратко рассмотреть некоторые особенности методики «Инициалы» в контексте концепции метода «креативного поля» (Д.Б.Богоявленская), где в многочисленных исследованиях, было показано, что *интеллектуальная активность* человека включает в себя как *формальные* стороны интеллекта (способность к выполнению аналитико-логических операций), так и *мотивационную* его часть. В многочисленных экспериментах было установлено, что интеллектуальная активность человека проявляет себя на различных уровнях[18] и в различных видах деятельности [3, 4, 5, 6], что, в частности, находит свое выражение и при решении вербальных задач по интерпретации инициалов.

Так, например, «расшифровки» студентки Карины Б. ее инициалов **КБ** - *Каминный Брикет, Каменистый Берег, Капризный Баловень, Кодированный Баритон, Комическая Байка, Конструкторское Бюро, Коралловая Брошь, Крапивное Боа, Красивая Борьба, Крашеная*

---

[17] Поскольку смысловой объем слова содержит в себе как «ближайшие», так и дальнейшие значения, включает в себя разные ассоциации и консоциации с другими словами, то, если такие вербальные конструкты грамматически правильно построены, они могут создавать иллюзию содержания в них некоего потаенного смысла.

[18] Стимульно-продуктивном, эвристическом, креативном уровнях-типах интеллектуаль-ной активности [2].

Блондинка, Кричащая Брюзга, Кровавый Бриз, и т.д. – это не более чем случайные сочетания слов (которые она подбирала в Словаре русского языка), и которые только приблизительно соответствуют условиям выполнения задания. Сама **КБ** оправдывала их выбор тем, что начальные буквы предложенных словосочетаний совпадают с ее инициалами, и с легкостью готова была заменить десятками подобных, не затрудняя себя их убедительным обоснованием и объяснением их значений.

Объяснения, которые студентка давала своим интерпретациям носили поверхностный – *ситуативный* (т.е. по сути *«стимульно-продуктивный»*) – и достаточно искусственный характер, а именно, когда к случайным подобранным формам, во что бы то ни стало, стараются приписать хоть какое-нибудь значение:

– *Каминный Брикет* – «очень быстро загораюсь на новые идеи, действия, поступки, но так же быстро и выгораю, при этом успевая зажечь других, и отдать свою энергию и тепло»;

– *Каменистый Берег* – «по каменистому берегу или пляжу идти больно, но приятно, так и в общении со мной, иногда делаю больно людям»;

– *Капризный Баловень* – как у любой девушки во мне присутствует капризность, а как у почти любой внучки – избалованность;

– *Кодированный Баритон* – «баритон я взяла просто как обозначение голоса или речи. Уже настолько привыкла к общению на специфическом языке в ВУЗе, что очень часто не успеваешь перестроиться на жизнь вне его стен, и не меняя языка, начинаешь диалог с «не посвященными в язык», используя специфические термины, что иногда слышу, что разговариваю каким-то шифром-кодом»;

– *Комическая Байка* – «не могу в жизни без юмора и историй – баек: черных, белых, добрых и отвратительных, без них уже просто не умею существовать»;

– *Конструкторское Бюро* – «в моей жизни многое приходится придумывать и создавать то, чего в ней само по себе не существует»;

– *Коралловая Брошь* – «коралл – дом для маленьких рыбок, это защита для них, и я, как рыбка в коралловой броши, и всегда на виду»;

– *Крапивное Боа* – «крапива жалит, оставляя следы, но следы оставляет ненадолго, а целебные свойства и опыт навсегда. Боа – украшение, которое одевают либо очень редко, либо вообще один раз. Так и со мной – общаются редко, может, даже всего какой-то небольшой период жизни, в ходе которого я «жалю» в воспитательных целях, но этот опыт остается у людей на долгое время»;

– *Красивая Борьба* – «имею дурной характер, и все время за что-то борюсь, но если от этого свойства я не в состоянии избавиться, то предпочитаю перевести его в ранг навыков и не «идти на рожон», а делать это красиво»;

– *Крашеная Блондинка* – «когда захочу, смогу перекрасится в блондинку»;

– *Кричащая Брюзга* – «часто громко и сердито выражаю свое недовольство»;

– *Кровавый Бриз* – бриз – морской ветер, меняющий свое направление два раза в сутки.

Эти ответы являют собой пример, который может быть отнесен к поверхностному типу выполнения задания – **репродуктивному** уровню интеллектуальной активности, поскольку вместо попыток психологического «примеривания» к себе созданных словосочетаний человек считает задание выполненным лишь на том основании, что расстановка в них слов соответствует

грамматической правильности. Здесь нередко можно услышать: «я могу еще сколько угодно вариантов предложить!» – и, действительно, решений такого типа обычно предлагается много.

Эвристический уровень. Студенты, решения которых следует отнести к *эвристическому типу* активности, обращают на себя внимание тем, что после непродолжительного периода составления достаточно случайных дешифровок, они стремятся найти такие словосочетания, в которых смогут увидеть – «опознать себя», припоминая различные события своей жизни, анализируя, насколько та или иная расшифровка соответствует их представлениям о себе. В решениях «эвристического» типа доминирует тенденция к передаче характерных личностных особенностей авторов, которые не ограничиваются только лишь формальным соблюдением правил выполнения задания.

Например: Студентка Маргарита М. – **ММ** – *милая малышка, молчаливая марионетка, меняющая место, меняющая маски, масштабное мышление, механистичное мышление*:

– *Милая малышка* – «Восприятие себя в детстве связано с ощущением, что все считали меня **милой малышкой.** Наверное, такой и была – я росла тихой, послушной, даже где-то «забитой» девочкой. Воспитывалась в неполной семье. Ни в чем не перечила матери и вообще, боялась ее. Бабушка была самым близким для меня человеком, очень добрым, уступчивым и много мне передала. Я окончила школу, и по настоянию матери поступила техникум, получила квалификацию бухгалтера, хотя сама я видела себя в другой сфере, в медицине»;

– *Молчаливая марионетка* – «Много лет своей жизни была **молчаливой марионеткой** и позволяла родным и близким манипулировать собой. Однако с годами, преодолела свою нерешительность, поверила в себя и поменяла стиль поведения»;

– *Меняющая место* – «Мне кажется, что, что затянувшийся у меня период послушания, какой-то внутренней неподвижности сформировал во мне потребность все время искать новое, постоянно двигаться, меняться. Уйдя из дома, я постаралась побыстрее выйти замуж, и не раздумывая, уехала с ним в Латвию. **Менять место** – для меня вообще не составляет труда, я даже как будто опасаюсь засиживаться на одном месте и одном образе»;

– *Меняющая маски* – «Жизнь постоянно ставит меня в такие рамки, что приходиться **менять маски**. Способность перевоплощения и жажда полноты жизни дает мне возможность решить многие проблемы. «Вся жизнь – театр, все люди в нем – актеры», говорил (Шекспир)» – я хочу увидеть, пережить себя в разных обличьях»;

– *Масштабное мышление* - «Иногда мне кажется, что мне присуще **масштабное мышление** – часто озабочена тем, что выходит за рамки личной жизни: жизнь города, страны и даже планеты. Для меня характерны размышления на разные темы: что такое, в конце концов, психические явления, НЛО, озарение, пророчества. Вообще, мистическая сторона жизни, а также все таинственное и неизвестное очень привлекает меня»;

– *Механистичное мышление* – «Наверное, в моем мышлении присутствует доля **механистичности** – это помогает мне выстраивать реалистические планы и терпеливо, планомерно, шаг за шагом продвигаться в избранном направлении. Долго и методично преследую цель, прежде чем достигаю ее. Могу выдерживать разные трудности и удары судьбы ради достижения цели, но потом резко сворачиваю на другое, чтобы уйти от излишней последовательности и прямолинейности».

Креативный уровень. Наблюдая за процессом решения интерпретации инициалов у студентов, которые можно отнести к *креативному типу* интеллектуальной активности, кажется, что предложенную задачу они воспринимают не просто как интеллектуальную игру, а как серьезную аналитическую работу с буквенными «признаками-символами» своей индивидуальности. Их вовлеченность в задачу расшифровки своего инициального «тавро» так велика, будто

от правильности решения зависит их дальнейшая жизнь. Степень интенсивности их интеллектуальной активности, в известном смысле, подтверждает замечательное поэтическое высказывание Ксении Некрасовой «*Предмета суть есть совершенство мозга*».

Две буквы инициалов ими воспринимаются как стимулы, инициирующие необычный эксперимент над самими собой, как возможность разобраться в себе. Когда представители *креативного типа* заняты решением этой задачи, создается впечатление, что они находятся в состоянии переживания своих давних личностных проблем, и работа с методикой – это, наконец-то, найденная ими точка опоры, воспользовавшись которой смогут лучше понять себя и увидеть новые перспективы существования. Разгадав эти «родовые знаки», они наконец-то увидят свое подлинное состояние в пространстве жизни. Нередко их описания напоминают исповедь. Например:

Студентка Татьяна Г. – *Тень гордости, Терзание грустью, Тайный грех и тяжесть греха, Тонущая (в) глупости, Таинственный голос:*

– *Тень гордости* – «Тень – это отражение, гордость это то, что мешает жить. Но если нет гордости, то нет тени, а если нет тени, то тебя нет, ты мертв. Поэтому гордость со мной пока я жива»;

– *Терзание грустью* – «Только терзая себя, я могу осознать, и понять трудные для меня

моменты, а грусть придает пикантность этому состоянию»;

– *Тайный грех и тяжесть греха* – тайна это что-то сокровенное, покрытое пеленой неизвестности, и когда совершаешь грешный проступок, хочется покрыть его тайной, чтобы не подпускать к себе посторонних, которые, даже при благожелательном к тебе отношении, не поймут тебя настолько, и будут смотреть на тебя как помеченную печатью греха. Лучше уж как-то самой справляться с тем, что случилось в жизни, и самой пытаться понять, что тебя соблазнило и сделало грешницей. Совершенный тобой грех – это тяжесть, который надо волочить на себе, иногда на протяжении всей жизни»;

– *Тонущая (в) глупости* – «Иногда возникает такое ощущение, что всё – ты полностью потонул в своей глупости, и как выбраться не знаешь. К этому добавляется чувство безысходности, что все – и внутри меня и снаружи (окружающих меня людей, их восприятия, оценки) – тотальная глупость»;

– *Таинственный голос, тело голоса и танец гармонии* – «Периодически во мне возникает чувство, что во мне находится шепчущий что-то голос, но что - разобрать не могу. Постоянные заботы не дают вслушаться. Но иногда, все же, возникают моменты как будто понимания, когда удается, чтобы мой внутренний настрой имел решающее значение, и который я ощущаю как ***тело*** этого ***голоса***. Я хочу соединиться, слиться с ним, чтобы он стал неотъемлемой частью меня, ведь это от природы мой голос, и он сильный и красивый.

Мне стало очень важно добиваться такого состояния внутренней тишины, при котором ум успокаивается, и все суетные мысли отбрасываются в сторону. Во время такого состояния на меня нисходит удивительное состояние легкости, соединяющееся с моим дыханием, причём расслабление происходит не только на физическом уровне, но и на эмоциональном. Гармония вселяет в душу умиротворение, развивает мягкость, интуицию, то есть именно те качества, которые так необходимы мне. Эти состояния хочется назвать – молчаливый ***танец гармонии***. И теперь я часто прислушиваюсь к своему ***таинственному голосу***, который мне, хоть и остается непонятным, радует и утешает. Поэтому, когда теперь в моей жизни происходило затишье, меня это уже не пугает, я просто прислушиваюсь к его гулу в себе».

Из множества возможных вариантов расшифровок Татьяна Г. выбрала те, которые позволили ей рассказать о своих переживаниях:

«Эта «игра» весьма интересная и сложная, помогает, а создать инструмент, с помощью которого можно заглянуть в себя, как в замочную скважину двери (в игре это буквы моего имени и фамилии), в которую можно заглянуть, даже не имея ключа, а там - ты. На удивление для себя самой, игра позволила придать некоторым состояниям во мне интересные названия, я их смогла обозначить. Мне удалось впечатлить саму себя тем, на что ранее не обращала внимания или не замечала. Я и не подозревала, что «игра с инициалами» так сильно затронет мои чувства. Передо мной прошла вся моя жизнь. Многое из того, что происходило в детстве и юношестве как будто стало сейчас находить объяснение. В процессе поисков я обрела дополнительный опыт анализа своих состояний, и, думаю, научилась большей свободе мышления».

Разумеется, достаточно уверенное отнесение ответов испытуемых как соответствующих тому или иному уровню интеллектуальной активности, требует от психолога внимательного анализа предлагаемых ими объяснений – насколько они обоснованы и взаимосвязаны с данными расшифровками инициалов.

* * *

В отдельных случаях, когда ведущий замечает, что кто-то из студентов никак не может найти интересные для него же самого интерпретации, он может предложить свое участие и, как правило, эта помощь с благодарностью принимается. Зачастую такая совместная работа по созданию различных вариантов интерпретации инициалов, которые можно ассоциативно связать с теми или иными случившимися событиями, переживаниями, мечтами и разочарованиями переходит в психологическую беседу о жизненной истории человека, и тогда ведущий выступает в роли заинтересованного собеседника, комментатора и, может быть, советчика и консультанта.

Иногда спрашивают, почему в методике для расшифровок используются только две буквы (имя-фамилия), ведь для русского человека традиционно употребление полного именования – имени, отчества и фамилии (ФИО). Ответ может быть таким: две буквы подобны точкам в прямоугольной системе координат, они как два измерения в пространстве поиска соответствий, причем третье измерение создается личным усилием самого человека, силой его творческого воображения; в итоге, за счет выхода в пространство новых значений букв/слов (заданных их положением на оси абсцисс и ординат), возникает новая смысловая реальность.

Некоторую трудность, осложняющую выполнение поставленной задачи, студенты видят в том, что необходимо соблюдать определенное расположение букв (имя/фамилия) и условие не переставлять их. Вместе с тем, в этом ограничении есть и определенные преимущества, поскольку это не только сужает пространство поиска, но и позволяет отчасти стандартизировать его для всех участников игры. Напоминается, что имя в инициалах не случайно стоит на первом месте, являясь принадлежностью данной личности, а фамилия – на втором, поскольку она хотя и связывает человека с его близкими (семьей, родом), но все-таки другими людьми и относится не только к нему.

Город, который меня воспитал,
не отозвался на прежнее имя.
Имя, шагающее по пятам
за именами смешными моими.

Сколько их было всего у меня,
кличек собачьих, кошачьих и птичьих?
Я отрекался от них и менял,
словно на треснувших стенах таблички.

Дмитрий Тишинков

Иногда высказывается мнение, что человек мог бы полнее и точнее описать себя, если бы у него была свобода выбора слов, что на буквы в «принадлежащих ему» инициалах в словаре недостаточно слов, которыми он хотел бы охарактеризовать себя, и подходящих синонимов для искомого слова в языке нет. В то же время большинство участников признают, что вовсе не уверены, какие именно черты их личности являются для них истинными, а какие случайными или мнимыми.

Выход из затруднения «нехватка слов» для адекватного представления себя в рамках данного задания видится в кажущемся легкомысленным допущении, что, возможно, в данной культурно-языковой среде ни на что другое, кроме того, что она может предоставить человеку с такими инициалами, рассчитывать не стоит[19].

Из такой трактовки следует, что если человек считает, что в данном языковом социуме для выполнения задания «Инициалы» его возможности ограничены, то он может попытаться «найти себя» в другом лингвистическом континууме, который, может быть, откроет ему иные перспективы и будет больше соответствовать его притязаниям и ощущениям.

Не исключено также, что принятие высказанного допущения наведет человека на мысль, что ему стоит рассмотреть возможность/необходимость сменить среду своей жизнедеятельности, где его инициалы не могут получить подходящей интерпретации, и поискать ту, где подсказанные на другом языке образы как бы предполагают его самореализацию в желательном направлении.

Расшифровки инициалов в каждом языке открывают свои возможности для самореализации человека – возможно, он может раскрыться лишь в тех направлениях, которые расшифровываются в его языке, и, возможно, в другом языке расшифровки его инициалов предложат ему другую судьбу, другой веер возможностей, которые открывает иная культурно-языковая среда.

Буквы – это элементы возможного значения, содержащегося в слове, которое ищет себе дополнительное значение в союзе с другим словом. В этой интеллектуальной задаче человек призывается разгадать смысл своего имени и его ближайшего окружения (фамилии), что может помочь ему раскрыть свое предназначение. Инициалы как монограмма на крышке, полученной в наследство родовой шкатулки, и в которой хранятся чудные создания – она приоткроется, если человек увидит в буквах обращенный к себе смысл.

[19] Если нет букв-слов, посредством которых человеку хотелось бы выразить себя, то, может быть, их нет по той же причине, почему «бодливой корове Бог рогов не дал». Кроме того, человек не должен исключать, что в его инициалах могут содержаться намеки, предупреждающие, что в перспективе его подстерегают вырожденческие варианты жизненного пути, ущербные линии его развития – «*Пустое тело*», «*Примитивный трус*», «*Почти талант*».

Разумеется, инициалы – это не имя[20]. Инициалы – это только начальные буквы имени и фамилии человека, т.е. почти ничто – они лишь намекают на него; они подобны рельсам пути, ведущим в более или менее обширную неопределенность с существующими «где-то там» названиями конкретных объектов, начинающихся с этой буквы.

Интерпретация букв инициалов эксплицирует стоящую за ними вереницу самых разных слов, причем одно слово, встав рядом с другим, создает себе дополнительный смысл, так же и для другого, и совместно для них обоих. Интерпретационный поиск непрерывно балансирует в поиске наиболее интересного, удачного решения общей интерпретации для двух букв, расшифровка одной буквы направляет и регулирует поиск расшифровки другой, чтобы вместе придти к значению, оправдывающему их соседство. Так же как одна буква приобретает значение, становясь рядом с другой буквой, так же и одно слово вместе с другим создает смысл, и только обретая смысл, отдельные слова начинают по-настоящему существовать.

В начальной букве все множество слов с нее начинающихся, сжимается до полной неразличимости, до бесформенности, и человек оказывается стоящим перед задачей интерпретации буквенных знаков, которые сами по себе бессодержательны – с ними можно соотносить любые слова и приписывать им любые значения в границах данного слоя (буквенной оси) языка, обозначающего множество объектов и качеств.

Кому-то эта методика может напомнить игру «*Эрудит*», кому-то – «*Игру в города*» (когда нужно назвать город на последнюю букву города, названного до этого партнером по игре), кому-то – гадание наугад на случайно открытой странице книги или забавы прошлого века[21]; кто-то заметит отдаленное сходство с проективной методикой «Незаконченные предложения», где испытуемому предлагается завершить начальную часть высказывания.

В ней также можно усмотреть отдельные черты изоморфизма с «*Тестом чернильных пятен*». Дело в том, что за каждой отдельно взятой буквой скрывается длинная вереница слов, на нее начинающихся, и все они сфокусировались в пространстве одной буквы, свелись к почти к точечной ее форме, и так сжались и спрессовались, что стали почти бесформенными и практически неузнаваемыми. Для задач интерпретации значения букв позиционно не обусловлены и не очевидны: то ли это слово начинается на данную букву, то ли другое – первое ли слово в словаре, десятое, или сотое… Отдельная буква не имеет самостоятельного значения, поэтому она является не более чем бессодержательным ярлыком начинающихся с нее слов/значений данного ряда в словарном «архиве».

В отличие от специально отобранных Роршахом 10-ти бесформенностей чернильных пятен Роршаха буквы алфавита представляют семантическую бесформенность на лингвисти-

[20] В имени его значение заведомо установлено, задано – *Алексей* – защитник, *Георгий* – земледелец, *Мария* – любимая…, в то время как в инициалах сохраняется необходимый для работы с методикой высокий уровень неопределенности. Существует большое разнообразие публикаций, в которых содержатся сведения о происхождении имени, излагаются представления об их мистическом значении, даются психологические характеристики не только именам, но и отчествам, их сочетаемости и благозвучию, говорится о психологическом значении отдельных букв, в какой позиции они стоят, значении соотношения в имени гласных и согласных, необходимости выбора имени с учетом зодиака, предлагаются рекомендации, касающиеся условий наречения, даются предостережения и т.д. [16, 20, 23, 24, 32, 35, 36].

[21] Интеллектуалы 60-70-х годов в своих разговорах на «диссидентские» темы, пародируя конспирацию, расшифровывали аббревиатуру КГБ как «*Контора глубокого бурения*». Сегодня, когда «контора» переименовалась, эта фирменная эмблема вполне могла бы украсить «*Клуб гламурных барышень*», которые говорят, что стали подругами сотрудников спецслужб.

Подобные лингвистические упражнения могут быть эффективно использованы в рекламе и антирекламе («черном пиаре»), избирательных компаниях и т.п. Например, что такое США – что они означают? Это – «*Сволочи. Шкурники. Агрессоры*» или «*Счастливый шанс аутсайдерам*»? А СССР – «Союз самосозерцающих себя радостей»? Кому как.

ческом материале[22], причем участнику игры предлагается не бессмысленное сочетание букв, а неопределенность продолжения какого-то высказывания, начало которого уже положено в нем самом в виде инициалов, значение которых уходит за горизонт первых букв. Человек в игре «Инициалы» имеет дело с буквенными бесформенностями, которыми наделили его родители.

Хотя Герман.Роршах пояснял, что его «эксперимент состоит в *истолковании испытуемым случайных форм*, т.е. случайным образом сформировавшихся фигур», однако ясно, что «случайные формы» для испытуемых представлены в десяти вовсе не случайно отобранных им очертаниях пятен. В игре «Инициалы», разумеется, иначе, но также совсем не случайны для их носителя буквы, их составляющие, которые достаточно многогозначны и неопределенны для интерпретации, как и отобранные для теста «чернильных пятен» формы.

С методикой «Инициалы» фрагментарно совпадает тест № 6 «Выражение», который приводится в комплексе тестов диагностики дивергентного мышления – испытуемому предлагается придумать предложение из четырех слов, в котором каждое слово начинается с указанной буквы:

Инструкция к тесту «Выражение»: «Придумайте предложение из четырех слов, в котором каждое слово начинается с указанной буквы (испытуемому предъявляются напечатанные на листе буквы)» В…М…С…К…

Пример: Веселый мальчик смотрит кинофильм» [1; 14. С. 322].

Выше упоминалось, что методика «Инициалы» имеет точки соприкосновения с эвристическим методом фокальных объектов (Ф.Кунце, Ч.Уайтинг) [40]. Другим важным нюансом методики на этапе написания автобиографии является то, что в названиях глав (вариантах интерпретаций инициалов) в концентрированном виде отражаются ключевые события жизни человека. В этом можно усмотреть обращенную форму применения приема символической аналогии в методике *синектика* [37]. В практике на сессиях синектики поиск оригинального *названия книги* (один из важных эвристических приемов синектики) понимается как необходимость найти в высшей степени сжатую, нередко поэтичную формулировку смысла проблемной темы. В методике «Инициалы» происходит обратное движение – необходимо не имеющееся проблемное (биографическое) содержание «свернуть» в название (оно уже дано в интерпретации инициалов), а наоборот, созданные автором интерпретации, как названия глав «книги», развернуть в биографическом описании.

Определенный момент новизны предлагаемой методики, в частности, заключается в том, что в ней предлагается интерпретировать не какие-то аббревиатуры, но найти собственным инициалам такую интерпретацию, которая высветила бы интересы и притязания личности их носителя. Здесь человек как бы все время вынуждается думать о себе и, сопоставляя различные слова, находить то или иное соответствие своим мыслям. Увязывая в задании необходимость расшифровки *«своих букв»* с нахождением их связи личностными особенностями, заинтересованность в «игре» значительно повышается, и она часто перемещается из плоскости ни к чему не обязывающей игры в слова в психологическую плоскость, способствуя саморефлексии и лучшему пониманию своих качеств и возможностей.

[22] Каждая буква (например, А) по отношению к миру слов на нее начинающихся совершен-но неопределенна – они обнаруживают отличие лишь по отношению к другим ярлыкам словесных «миров» (Б, В, Г, Д…).

<u>Из отчетов студентов:</u>

«Сложность была даже не в том, что нужно было подбирать слова на определённые буквы, а в том, что через эти слова надо показать характеристику себя. И тут оказалось, что я что я толком себя не знаю. Я открыла в себе некоторые качества, о которых никогда не задумывалась. В общем, я поняла, что большинство интерпретаций моих инициалов были связаны с некими глубинными структурами моей личности. Эта работа помогла мне увидеть, что мое прошлое напрямую пересекается с настоящим, понять, какие качества я хочу развивать, а какие стоит заземлить» (Л.Я.);

«Для меня стало удивительным, что все написанные мною словосочетания – восхваляющие меня. Вообще, считаю, что у меня заниженная самооценка, но перечитываю свои ответы, и создаётся впечатление, что я провозглашаю и восхваляю себя, что очень себя люблю и ничего другого в себе не вижу. Стоит подумать, может быть, подобную методику попробовать в консультировании, ведь, говоря об инициалах, человек может рассказать о себе разные вещи, поскольку говорит вроде бы не о себе, а о чем-то отстраненном (о буквах)» (Л.Б);

«Мне почудилось, что две буквы инициалов – это сложенные в молитве с просьбой сказать что-то очень важное для меня. В другой раз они мне представились приоткрывшимися губами, готовыми что-то произнести, но замершие в ожидании» (А.И);

«Последний месяц – полтора, не было ни дня, чтобы я не думала о механизме структуры расшифровки инициалов, о том, насколько это соответствует мне, моим переживаниям, опыту. Данное задание потребовало немалых усилий от меня, началось все с ретроспективной рефлексии и рефлексией настоящей деятельности, а в заключении приобрело форму самокопания. От интенсивного поиска себя в своих же инициалах , появилось ощущение, будто бы вся моя нервная система, как оголенная проводка. Состояние эмоционального надрыва – вот, как бы я вербализовала свое переживание. Вскрылось такое количество воспоминаний, чувств, обид, которые я камуфлировала, от которых отрекалась, прятала в уголочках своего сознания. Больно называть вещи своими именами, бывает мерзко смотреть на самого себя без прикрас и иллюзий, страшно встречаться с собой наедине. Но по завершению, наступило некое освобождение, осознание того, что тьмы (моей внутренней) – нет …

У меня никогда не было школьной влюбленности. В одноклассниках и в их примитивных, пустых разговорах я не находила в ничего интересного. Мне было куда симпатичней находиться наедине с книгами, где я не чувствовала своего одиночества, отсутствия понимания.

Позднее мне виделось единственным решением просто отказаться от своего «естества» и адаптироваться к среде, искусственно проявлять интерес к мало меня волнующим подростковым ценностям, чтобы ничем не отличаться. Я стала искаженно транслировать свое внутреннее содержание окружающим, чтобы не быть изгоем, чтобы никто не заметил моей печали и некой внутренней обреченности – это и есть мое Кривое Отражение…

Я переняла это форму приспособления и в свою взрослую жизнь. Мне казалось, если я откроюсь, то станет окружающим заметна моя депрессивность, тревожность. Затем наступаем страшнейшая стадия – я догадываюсь, что мне сладостно упиваться своим одиночеством, своим состоянием «на дне», такой эгоцентризм и нарциссизм еще поискать…

Во время написания работы появлялось ощущение, что переживаешь экстренную операцию без предварительной подготовки и анестезии. Задание глубокого терапевтического характера и, на мой взгляд, безусловно требующее сопровождения, как клиент-психолог или супервизор, потому что начинают мучить забытые раны и не всегда понимаешь, как «остановить кровотечение» и не терять адекватности от болезненных воспоминаний» (К.О).

В принципе, задачу интерпретации инициалов можно расширить – предложить человеку дать интерпретации инициалов мужа/жены, родителей, своих детей, близких и увидеть, какие образы он подберет для них[23], косвенно выявляя не только его чувства, установки и ассоциации, связанные с их именами, но и общий характер отношения к ним. Подобную «игру» можно предложить своим близким, чтобы узнать их видение близкого им человека.

Полученная в результате такого опроса субъективная информация может помочь лучше понять их диспозиции во взаимных отношениях. Такой эффект от использования методики неудивителен, если учесть, что, создавая смыслы, мы создаем причины, т.к. любое субъективное истолкование факта подобно установлению источника его происхождения и способов существования в реальности.

Обработка результатов

Краткий перечень критериев, по которым может проходить первичная обработка результатов игры «Инициалы»:

1. Количество образов
2. Разнообразие образов
3. Выразительность, экспрессивность
4. Оригинальность (незнакомость, необычность)
5. Внешний облик[24]
6. Поведение[25]
7. Самооценка[26]
8. Внутренние состояния, самохарактеристика[27]
9. Выражение намерения или действия[28]

---

[23] Учитывая, что индивидуальный словарный запас у разных людей может значительно варьироваться и зависит от множества факторов – возрастных, характерологических, способности к рефлексии и пр.

[24] **ЛБ** – *«Ленивая брюнетка»,* **КБ** – «*Крашеная блондинка*», **КГ** – *«Красивая голубка».*

[25] **ЕЗ** – *«Единственный запевала»*, **КБ** - «*Кричащая Брюзга»*, **КО** – *«Коварный обольститель», «Кокетливая особа»*, **СК** – *«Строгий Критик».*

[26] **АВ** – *«Абсолютная верность»*, **ВИ** – *«Внимательный игрок», «Великое имя»,* **ЕЗ** – *«Естественная западня», «Ежедневное зрелище»*, **ЗА** – *«Заносчивая амеба»*, **ИН** – *«Интеллектуальная натура»,* **КБ** – *«Кадровый балласт»,* **МР** – *«Материальная рациональность»*, **НЧ** – *«Неисправимая чудачка»,* **ОЧ** – *«Обязательный человек»,* **ТА** – *«Тоскующая Апатия».*

[27] **АР** – *«Агрессивная ревность»*, **ВИ** – *«Верная интуиция», «Временный интерес»*, **ЗА** – *«Заколдованный ангел»*, **ДХ –** *«Достойная хозяйка»,* **ИН** – *«Истовая настойчивость»*, **ИН** – *«Интенсивно анализирующая»*, **КГ** – *«Кухонный гений»*, **КМ** – *«Кричащее Милосердие», «Конечная мишень»*, **ЛБ** – *«Ласковая бестия»*, **ЛЯ** – *«Ласковая я»*, *«Ледяная ясность»*, **МР –** *«Малоизвестная роль», «Медленная реакция»*, **ОЧ** – *«Ожидающая чуда», «Очень чувствительная»*, **ТА** – *«Талантливая авантюристка»,* **ТГ** – *«Тонущая (в) глупости».*

[28] – **ДХ –** *«Детей хочу!».*

10. Положительные описания.
11. Отрицательные описания.
12. Проявление индивидуальности в предложенных интерпретациях – способность указать на их связь с характерными особенностями своей личности.

По результатам предварительного анализа результатов использования методики «Инициалы» со студентами психологами и дизайнерами можно сделать вывод, что их ответы, в основном, группируются вокруг нескольких типов ответов, в которых отмечается:

– склонность к составлению «красивых», броских, эффектных словосочетаний (нередко в ущерб их стилистической связности), которые с удовольствием готовы объявлять другим;

– автор интерпретаций придает существенное значение логичности и реалистичности своих расшифровок;

– стремятся к созданию образов, имеющих мистический оттенок;

– предпочитают останавливать свой выбор на словосочетаниях, выражающих действие;

– долго размышляют над получившимися интерпретациями и усматривают в них особое для себя значение, считая их как бы предупреждениями или побуждениями для собственной активности в дальнейшем в указанном направлении, принимают как жизненный ориентир.

Данную публикацию следует рассматривать в рамках описания пилотажных экспериментов с целью определения возможностей и диапазона применения данной методики в психологических исследованиях, и потому качественные и количественные критерии оценки продукции участников игры в дальнейшем должны будут уточняться.

3-этап

Визуализация интерпретаций инициалов

…

Каждая буква свила свое гнездышко –
Неповторимое, только свое.
Каждая буква, как милая лодочка –
С каждого борта свисает весло.

Леонид Коваль

…

Объем статьи ограничивает количество примеров разнообразия выполнения дизайнерами заданий по методике «Инициалы», тем не менее, даже то, что приведено в ней в качестве демонстрации практического опыта ее использования в рамках курса «Психология рекламы» и «Психология профессиональной деятельности дизайнера», дают основание считать, что она может эффективно использоваться в процессе обучения и подготовки дизайнеров для развития визуального мышления и творческих способностей, лучшего понимания ими путей и проблем самоопределения в избранной профессии.

Литература:

1. *Барышева Т.А.* Креативный ребенок: диагностика и развитие творческих способностей / Т.А.Барышева. - Ростов-на-Дону: Феникс, 2004.

2. *Белков П.Л.* Происхождение имен/ [Электронный ресурс]. URL: http://imya.pro/article/Belov_P.L._Proishozhdenie_imen/page-1
3 *Богоявленская Д.Б.* Метод исследования уровней интеллектуальной активности / Д.Б.Богоявленская // Вопросы психологии. - 1971. № 1.
4. *Богоявленская Д.Б.* Психология творческих способностей. /Д.Б.Богоявленская. – М: ACADEMIA, 2002.
5. *Богоявленская Д.Б.* Психология творческих способностей. /Д.Б.Богоявленская. – Самара: «Издательский дом «Федоров», 2009.
6. *Богоявленская Д.Б., Тюрин П.Т.* Опыт построения методики исследования интеллектуальной активности в изобразительной деятельности/ Д.Б.Богоявленская, П.Т.Тюрин // Вопросы психологии. - 1987. № 1.
7. *Булгаков С.* Философия имени.// Булгаков С. Соч. в 2-х томах. Т. 2. М: Искусство; 1999.
8. *Бурлачук Л.Ф., Коржова Е.Ю.* Психология жизненных ситуаций. Учебное пособие / Л.Ф.Бурлачук, Е.Ю.Коржова. - М.: Российское педагогическое агентство, 1998; Бурлачук Л.Ф., Коржова Е.Ю. [Электронный ресурс]. URL: http://geliolus.ru/teorpsihology/burlachuk_l_f___korzhova_e_ju__psikhologija_zhiznennykh_situacij__uchebnoe_posobie__m___1998__263_s.html
9. *Буш Г.Я.* Методы технического творчества / Г.Я.Буш. [Электронный ресурс]. URL: http://www.twirpx.com/file/222728.
10. *Буянова С.М.* Источники построения самоописаний личности / С.М.Буянова. – Научные материалы. V Съезд Общероссийской общественной организации «Российское психологическое общество» Москва 14-18 фераля 2012 года. Т.I.
11. *Василюк Ф.Е.*Автобиография и личность / Ф.Е.Василюк // Наука и техника.-1984, № 2.
12. *Давыдов В.В.* Теория развивающего обучения/ В.В.Давыдов. – М: ИНТОР, 1996.
13. *Грейвс Р., Патай Р.* Иудейские мифы. Книга Бытия. / Р.Грейвс, Р.Патай М.: Б.С.Г.-Пресс, 2002.
14. *Диагностика познавательных способностей*. Методики и тесты. Учебное пособие. - М: Академический проект; Альма Матер, 2009.
15. *Захаренко И.В.* О целесообразности использования термина «прецедентное высказывание» / И.В.Захаренко. - Сб.: Язык, сознание, коммуникация. М: Диалог-МГУ, 2000. – Вып. 2.
16. *Зелинский В.К.* Наречение имени/ В.К.Зелинский. – Москва-Киев: Центр православной книги, 2008.
17. *Креативная педагогика* / - Сб. Методология, теория, практика. 2-ое изд., М: БИНОМ. Лаборатория знаний. 2011.
18. *Лабунская В.А.* Психологические образы имени / В.А.Лабунская // Психологический журнал «Alter Ego» - 1992, №1.
19. *Лосев А.Ф.* Философия имени.// Лосев А.Ф. Бытие-Имя-Космос. М.: Мысль, 1993.
20. *Лурия А.Р.* Язык и сознание. / А.Р.Лурия. - М: изд-во МГУ. 1979.
21. *Малявин В.В.* Язык сердца: афоризмы и китайская традиция. /В.В.Малявин// Афоризмы старого Китая. Изд. 2-ое, М: 1991.
22. *Мухина В.С.* Отчужденные: Абсолют отчуждения. / В.С.Мухина. – М: Прометей, 2009.
23. *О чем говорят Ваши инициалы (узнай характер)*. [Электронный ресурс]. URL: http://relax.wild-mistress.ru/wm/relax.nsf/publicall/73059BC55D02DB42C32574390068E0C4
24. *Резниченко А.И.* О смыслах имён: Булгаков, Лосев, Флоренский, Франк et dii minores / А.И.Резниченко. - М.: РЕГНУМ, 2012.
25. *Савенков А.И.* Одаренные дети в детском саду и школе / А.И.Савенков. - М.: ACADEMIA, 2000.

26. *Сапогова Е.Е.* Автобиографирование как процесс самодетерминации личности / Е.Е.Сапогова // Культурно-историческая психология. – 2011, № 2.
27. *Сапогова Е.Е.* Смысловой тезаурус в процессах самоинтерпретации / Е.Е.Сапогова// Научные материалы. V Съезд Общероссийской общественной организации «Российское психологическое общество» Москва 14-18 фераля 2012 года. Т.III.
28. *Тюрин П.Т.* Пословицы и творческое мышление /П.Т.Тюрин // Наука и техника. - 1982, № 12.
29. *Тюрин П.Т.* Методика оценки способности глубины понимания текстов / П.Т.Тюрин// Материалы V Всесоюзной конференции по психолингвистике. Москва, 1984.
30. *Тюрин П.Т.* Понимание текста как творческий процесс. /П.Т.Тюрин // «Научные материалы V Съезда Российского психологического общества» в 3-х томах. - Москва 14-18 февраля 2012 года. Т.1.- М: 2012.
31. *Тюрин П.Т.* «Инициалы» (игровая методика развития воображения) / П.Т.Тюрин// «Известия Российской академии образования. Раздел VII Проблемные аспекты отдельных видов образования». Научный журнал (диск) № 2 (22). Апрель - июнь. Москва. 2012. С. 2242-2258.
32. *Тюрин П.Т.*Игровая методика развития воображения «Инициалы». – Национальный психологический журнал. № 2(8) 2012.
33. *Тюрин П.Т.*Игровая методика развития воображения «Инициалы» / П.Т.Тюрин// Гуманитарный альманах «Человек.RU», 2012, № 8.
Электронный ресурс: https://goo.gl/g1CwxL
33a. *Tyurin P.* Playful method „Initials” for developing imaginaton – “Baltic Horizons”, No 21 (118) – October 2013. Euroacademy. Tallinn.
33b. *Tjurin P.* „Inicjaļy” – metoda zabawowa rozwijania wyobražni [W:] Spotkania Ryskie. Zagadnienia pedagogiczno-psychologiczne w badaniach naukowych polsko-lotewskich. Praca zbiorowa pod red. Alicji Antas-Jaszczuk, Ewy Brodackiej-Adamowicz, Sergiusza Nikitina. Siedlce. 2013.
34. *Флоренский П.* Имена. / П.Флоренский. [Электронный ресурс]. URL: http://www.magister.msk.ru/library/philos/florensk/floren03.htm
35. *Харре Р.* Психология имени. Интернет-издательство. 2001. / Р.Харре. [Электронный ресурс]. URL: http://psychologiya.com.ua/populyarnaya-psixologiya/1448-rom-xarre-psixologiya-imeni.html
36. *Хигир Б.* Имя Вашего ребенка / Б.Хигир. - М: Центрополиграф, 1997.
37. *Gordon W.I.* Synectics / W.I. Gordon. - N.Y., Harper, 1961.
38 *Tyurin P.* Playful method „Initials” for developing imagination /P.Tyurin// “Baltic Horizons”, No 21 (118) – October 2013. Euroacademy. Tallinn.
39. *Tjurin P*. “Inicjaļy” – metoda zabawowa rozwijania wyobražni/ P.Tjurin //[W:] Spotkania Ryskie. Zagadnienia pedagogiczno-psychologiczne w badaniach naukowych polsko-lotewskich. Praca zbiorowa pod red. Alicji Antas-Jaszczuk, Ewy Brodackiej-Adamowicz, Sergiusza Nikitina. Siedlce 2013/
40. *Whiting Ch.S.* Creative Thinking / *Ch.S.Whiting.* - N.Y., Reinold, 1958.

Приложение 4.

Тюрин П.Т.

ТРИ ДИЗАЙНА – ТРИ АСПЕКТА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕКА

(Сокращённая глава из книги: Тюрин П. Ψ-DESIGN. Введение в психологию дизайнерского творчества. М: Флинта, 2020)

Даже краткий обзор существующих на сегодняшний день взглядов на природу дизайна показывает их огромное разнообразие. Множество пониманий дизайна начинается уже с самого термина – **design**.

Это английское слово имеет так много смысловых оттенков, что среди его интерпретаций непросто усмотреть общий знаменатель. Это, например – *рисунок, узор, эскиз, изображение, план, проект, конструкция, устройство, прогноз, предположение, затея, намерение, ухищрение, замысел, выдумка, желание*, и даже... *интрига*.

Не меньшее многообразие существует и в определениях сферы деятельности дизайнеров, их задач и целей. И потому особенно нежелательными для развития дизайна являются попытки сведения его к какой-то одной узкой области практики, являются попытки редуцирования дизайна то ли к некоей разновидности утилитарно ориентированного искусства, то ли к эстетически «облагороженной» сфере промышленной деятельности.

Анализ специальной литературы и теоретических исследований дизайна показывает, что на сегодняшний день они носят по преимуществу фрагментарный характер. Его научно-теоретическая сторона сейчас во многом напоминает уровень развития математики в древнем Вавилоне, когда имелся лишь более или менее удачный набор приемов и способов вычислений, удовлетворяющих решению текущих житейских задач. Знание было практичным и его усвоение сводилось к переписке и заучиванию перечней, списков, таблиц, расчетов, запоминанию рецептов необходимых в ежедневной практике деятельности.

Некоторые авторы считают, что единой концепции дизайна пока нет и главным источником существующей разноголосицы является сама творческая индивидуальность того или иного автора. И тем не менее, практика требует, чтобы собственно художественно-проектное содержание дизайна получило, наконец, свое теоретическое освещение[*].

В специальной литературе подчеркивается не только то обстоятельство, что дизайнерская деятельность не имеет четко выраженной характеристики и постоянная изменчивость представлений о сущности и границах дизайна, в зависимости от того, оцениваем мы его с позиций промышленности, экономики, утилитарного потребления или искусства привели к тому, что из положения Международного Совета промышленного дизайна (ICSID) раз и навсегда было исключено установленное определение индустриального дизайна[**]. В свою очередь,

[*] См. например, хорошо структурированное учебное пособие: Розенсон И.А. Основы теории дизайна. Учебник для вузов. – СПб: Питер, 2006.

[**] См. сб.: Некоторые теоретические проблемы современного дизайна (социально-художественные вопросы). М.; ВНИИТЭ, 1984. с.13; Аронов В.Р. Социально-культурологические проблемы дизайна.- В сб.: «Некоторые теоретические проблемы современного дизайна». М., ВНИИТЭ, 1984, с. 22-23; сб.: «Подготовка дизайнеров за рубежом». М: ВНИИТЭ,1986.

дизайнерское образование стоит перед необходимостью кардинального пересмотра своих исходных положений и выработки новых, более глубоких и прочных оснований.

* * *

Представляется, что иерархия многообразных потребностей (необходимостей, интересов, целей) человека, применительно к дизайну как творчеству изначально обращенного к «актуальному» потребителю может быть адекватной, *если в ее основу будет положено представление о* ***«нормальной»*** *(обычной, обыденной, повседневной) деятельности*.

Введение понятия *«нормальная деятельность»* необходимо для обсуждаемой ниже концептуальной модели дизайна, придавая ей функцию точки отсчета, камертона, помогающей выделению и спецификации других видов деятельности – сопутствующих «нормальной», дополняющих ее и являющихся некоторым отклонением от повседневной активности человека. Можно предположить, что такого рода дифференциация понятий позволит, в свою очередь, более детально увидеть и проанализировать значение и статус традиционных критериев и принципов дизайна, уточняя их операционные функции.

Очевидно, говорить о «нормальной» деятельности имеет смысл, прежде всего, подразумевая ту, которая порождается (и вынуждается к ней) свойствами и особенностями окружающей реальности. Другими словами, *естественное положение и состояние человека в мире и есть его «нормальное» состояние, а деятельность, определяемая этим состоянием и есть* **нормальная деятельность**. Нормальное состояние и нормальная деятельность человека вытекают и формируются доминирующими свойствами окружающего мира, а не какими-то частными, случайными или исключительными событиями жизни человека.

К фундаментальным характеристикам природного мира следует отнести закономерность, описываемую *вторым началом термодинамики* – тенденцию перехода систем с маловероятными структурами в сторону структур наиболее вероятных, энергетические уровни которых минимальны, т.е. в сторону возрастания *энтропии*[*].

Второе начало термодинамики устанавливает наличие в природе фундаментальной асимметрии, т.е. однонаправленности всех происходящих в ней самопроизвольных процессов – естественные процессы сопровождаются возрастанием энтропии, «вырождением» энергии в результате ее рассеяния в окружающем пространстве. Высокоорганизованные, сложные системы, характеризующиеся высоким уровнем упорядоченности, сравнительно маловероятны, поскольку уровни энергетических затрат для поддержания существования в их состояниях более высоки в сопоставлении со слабоструктурированными системами. Примерами указанной асимметрии является все окружающее нас: горячие тела с течением времени охлаждаются, однако холодные сами по себе не становятся горячими; прыгающий мяч, в конце концов, останавливается, однако покоящийся мяч самопроизвольно не начинает подскакивать и т.д..

Для человека, являющегося составной частью природы и включенного в функционирование ее законов, основной биологической задачей (как высокоорганизованной системы) оказывается сопротивление распаду, разрушению – понижению уровня его природной организации. Или, проще говоря, если человек хочет существовать, он должен постоянно бороться за свое существование, подчиняя свою деятельность поддержанию необходимого ему (как живому существу) уровня биологической упорядоченности в мире.

I. Человек решает эту задачу посредством **трудовой деятельности** и результатом является стабильное и устойчивое положение его как системы со сложной структурой.

---

[*] Энтропия, будучи эквивалентом понятия хаос, беспорядок, неорганизованность, характеризует меру структурной сложности природных объектов.

Положение человека, при котором он как бы находится в постоянной «оборонительной» позиции к окружающему миру, вынуждающее его, с одной стороны, к постоянным энергетическим затратам, а с другой, к добыванию необходимой ему энергии, должно быть охарактеризовано как его **нормальное состояние**.

Отсюда следует, что и деятельность человека, формируемая и направляемая особенностями его существования в мире – сопротивление нарастанию беспорядка, хаоса – состоит в том, что *трудовая деятельность есть для человека нормальная деятельность* – естественная и закономерная.

Характер «нормального состояния» (непрерывная защита от «агрессивных», разрушительных сил) определяет специфику трудовой деятельности человека – в основном, именно как *трудной* деятельности. Это замечание относительно специфики трудовой деятельности не просто игра слов (труд – трудный); не случайно семантика понятия «труд» в языках разных народов подчеркивает его страдательное значение, характеризуя исходное восприятие человеком труда не только как необходимое условие его существования, но и как тяжкое, неприятное, уязвимое, подневольное состояние человека[*].

Таким образом, *труд* как основная форма жизнедеятельности человека, исходное условие его бытия, определяющий способ отношения человека к миру, будучи объектно целесообразной деятельностью, является по своему статусу адаптивной и **экстрагенной** – вызываемой к жизни требованиями окружающей среды, подчиненной ее условиям и выражающей, главным образом, *объектный* аспект бытия человека.

Здесь можно указать на некоторые особенности понимания значимости труда в жизни человека, которое оно претерпело в истории. А.Я.Гуревич пишет, что античная цивилизация в «классический» период не знала высокого достоинства физического труда, к производительному труду относились с аристократическим презрением. Труд был своего рода отклонением от нормального образа жизни. В сознании древних греков труд связывался со страданием, тягостью, несчастьем, бедствием. Труд – это мука и боль, удел несвободных и низших, тяжкое и нечистое занятие, унижающее человека и приближающее его к скотине. Труд не может облагородить человека, в нем нет и не может быть внутренней красоты. Поэтому наиболее ценилось свободное время, досуг, отдых, праздность; свободное время должно посвящаться ученым беседам, школе. И лишь с возникновением христианства радикально меняется отношение к труду.

В труде стали видеть нормальное состояние человека и одновременно рассматривать как наказание за грехопадение человека. Праздность была отнесена к числу тягчайших грехов; каждый человек должен выполнять определенную функцию, все должны заниматься своим делом. Труд признавался в качестве необходимого занятия человека, поскольку в своей обыденной жизни люди не могут не трудиться. Средневековые учения об обществе исходили из представления об органической его природе, о функциях, выполняемых разными его членами и частями для поддержания целого. *Labolatores, aratores* были столь же неотъемлемым и необходимым элементом социального организма, как и *oratores* – духовенство, и *bellatores* – рыцарство. В служении целому видели обоснование необходимости производительного труда.

В различных слоях общества существовало различное отношение к труду. Ремесленник и крестьянин не могли относиться к труду так же как духовенство: они видели в нем не средство избавления от соблазнов, вытекающих из праздности, но прежде всего суровую

[*] Й.Хейзинга – «человек играющий» – обращает внимание на то, что семантически отправным пунктом для *труд* являются значения «рвение, спешка», а также «вызов», «поединок», но первоначальное значение для всех них является *тяжелый, серьезный.* [Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М: Прогресс, 1992. с. 59].

необходимость. Оно было иным, чем взгляды дворянства, которые благородными занятиями считали рыцарские подвиги, войну…

Человек средневековья начинает стремиться к поэтизации труда, поскольку он, воздействуя на природу трудом, прославляет творца; его деятельная жизнь получает свое место бок о бок с жизнью созерцательной. Так средневековье переосмысливало значение труда – из проклятия, тяготеющего над родом человеческим, труд превращается в призвание*.

Преобразуя мир в процессе труда, человек узнавал и осваивал его закономерности, проникал в логику объектов, потому-то труд и познание изначально связаны между собой. В процессе труда человек создает орудия труда, в форме и функции которых отражаются исторически выработанные способы трудовых действий людей. Сам характер трудовой деятельности и орудия, которые человек создает для ее выполнения, диктуют им способ их применения, «конфигурацию» и «сценарий» его действия.

Для увеличения своей неуязвимости по отношению к внешней среде, усиления своей независимости человек изобретает средства труда (орудия, механизмы, инструменты, транспорт).

Орудия, которыми человек пользуется в своей трудовой деятельности, должны удовлетворять следующим требованиям:

1. отвечать исходной целевой функции – т.е. быть **полезными** для решения задач, стоящих перед человеком;

2. **экономичными** по своим эксплуатационным параметрам.

Это требование вытекает из общего принципа экономии энергии, и он же обуславливает высокую степень стандартизации и унификации орудий труда. Необходимость в этом вызвана тем, что в процессе труда люди вступают в определенные связи и отношения, характер которых обусловливается его целями и условиями. Последние диктуют последовательность операций, их взаимосвязь, темп, цикличность и т.п. Здесь индивидуальные особенности субъектов совместного производства могут быть учтены лишь в той мере, в какой они не вступают в противоречие со схемой совместной деятельности, которая формируется как наиболее целесообразная для решения стоящих перед людьми задач и которые каждый из них в отдельности выполнить был бы не в состоянии.

Это означает, что каждый элемент производственной системы, в целях обеспечения непрерывности и достижения высокого коэффициента полезного действия, должен быть взаимозаменяемым – унифицированным по тем или иным параметрам, что с одной стороны, увеличивает эффективность совместной деятельности, а с другой, нуждается в согласованности и ритмичности взаимодействия всех составляющих факторов трудового процесса.

3. Средства (орудия) увеличения эффективности труда, будучи также средством снижения уровня непосредственных трудностей по решению задач трудовой деятельности при ее выполнении – это *функциональный посредник между человеком и объектом приложения его усилий*, и они являются как бы продолжением естественных работающих органов человека. Их назначение состоит в том, чтобы облегчить и сделать более результативными усилия человека.

Какими бы сложными или простыми ни были средства труда, *они всегда имеют двоякую обращенность – к объекту деятельности и к субъекту деятельности*, и это означает, что орудия должны быть не только полезными, но и **удобными** человеку, т.е. при их создании должны быть учтены эргономические требования (анатомические, психофизиологические особенности человека). Поэтому *проектирование средств трудовой деятельности всегда должно подразумевать необходимость максимально возможного соблюдения их двусторонней полезности – «объектосообразности» и «субъектосообразности – целесообразности.*

* Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М: Искусство, изд.2, 1984, с.225-281.

«Односторонняя» полезность орудий неизбежно связана с понижением эффективности их применения.

Надо отметить, что эргономические просчеты в изделий часто маскируются именно высокой степенью свободы движений рук, ног, туловища человека… Но накопление усталости (физической, физиологической, психофизиологической) из-за эргономических просчетов ведет к большей или меньшей неэффективности деятельности и уязвимости человека в функционировании системы «человек-машина». Эргономическая непродуманность препятствует возникновению «партнерских» отношений человека и вещи; тогда оказывается, что не вещь приспособлена, а человек вынуждается приспосабливаться к ней, расходуя без крайней нужды свои силы, а в итоге, из-за эргономической некомпетентности конструкторов, оказывается подверженным различным профессиональным деформациям и заболеваниям.

В особенностях формы предмета должен быть заложен как бы алгоритм пользования им, предписывая человеку определенные действия, направляя его к наиболее удобным способам взаимодействия с вещью, исключая или затрудняя неоптимальные или опасные для человека.

Эргономическая целесообразность требований к изделию может ограничиваться прогнозом неумышленных, непроизвольных ошибок пользователя, его забывчивостью, отвлекаемостью, снижением уровня внимания в процессе выполняемой деятельности, усталостью.

4. **Эстетическая образность** средств трудовой деятельности не должна выходить за пределы субъективных представлений человека о ее прагматической ценности и вопрос об эстетическом совершенстве объектов индустриального дизайна – это вопрос не имеющий простого решения.

Предмет может считаться прекрасным, писал И.Кант, если отношение к нему будет незаинтересованным; это предмет, обладающий «формой целесообразности», вызывающий у человека чувство удовольствия без представления о некоей определенной цели; эстетическое чувство *бескорыстно* и сводится к чистому любованию предметом. Предмет любования, следовательно, есть не что иное, как любование не функцией, но формой – прекрасное есть предмет незаинтересованного созерцания.

Кант считает, что «осуществление любого намерения связано с чувством удовольствия», но следует различать – «*чужое», «объективное»* намерение неизвестной нам силы природы (и потому, строго говоря, нельзя говорить о красоте розы, лошади и т.д.) и *наше, «субъективное», человеческое* намерение, которое лежит в основе творческой культуры. Потому прекрасное, у Канта, есть символ не отягощенного (не омраченного, «не затененного») нуждой, свободно выражаемого намерения человека к целесообразности.

Удовольствие от прекрасного свободно от интереса чувств и рационалистических рассуждений, потому что красота «сама по себе составляет предмет удовольствия». Речь здесь идет о переходе «от образа мыслей согласно принципам природы к образу мыслей согласно принципам свободы»[*].

Поэтому у Канта два типа красоты – истинной и неистинной:

1) «чистая», «свободная красота», соответствующая «субъективной целесообразности» как подлинное воплощение прекрасного, и

2) «сопутствующая», «привходящая красота», «обусловленная», соответствующая «объективной целесообразности», предполагающая «понятие о цели, которое определяет, чем должна быть вещь, стало быть, предполагает понятие ее совершенства, и, следовательно, она есть чисто привходящая красота»[**].

---

[*] Кант И. Сочинения в 6-и томах. М: Мысль, 1963-1966, т. 5, с.174.

[**] Кант И. Там же, с.233

Таким образом, говорить об эстетическом качестве промышленных изделий, если придерживаться кантовских дефиниций прекрасного, можно лишь, имея в виду «привходящую красоту», отражающую совершенство вещи, наиболее полно отвечающей ее функциональному назначению

Попытки привнесения в технические объекты «свободной красоты», очевидно, приводили бы к противоречию стимулируемой ею созерцательного любования с необходимостью утилитарного использования вещи. Такого рода («свободная») красота вещи затормаживала бы стремление субъекта к ее функциональному использованию.

Резюмируя, можно сделать вывод, что *красота средств трудовой деятельности есть интегральная характеристика ее объектной целесообразности, совпадающей с соответствием («заинтересованностью», «вниманием») субъекту деятельности.* На этой основе у человека возникает чувство психологического комфорта, формируется образ бифункционального совершенства вещи. *Здесь красота вещи есть отражение функции надежности ее применения в деятельности*.

* * *

II. В процессе труда человек расходует энергию. Отсюда возникает второй аспект человеческой деятельности – восстановление сил, накопление энергии – отдых (активный и пассивный). Этот аспект бытия человека можно охарактеризовать в целом как рекреационная деятельность; ее задачи и специфика определяют второе большое направление дизайнерской деятельности – **рекреационный дизайн**.

Средства осуществления рекреационной деятельности, как и в индустриальном дизайне, должны, с одной стороны, отвечать своей целевой функции, быть удобными и достаточно экономичными а с другой – быть сравнительно **менее стандартизованными**, учитывать многообразные индивидуальные особенности и интересы человека, наиболее оптимально обеспечивая его рекреационные процессы.

* * *

Подобный ракурс видения активности человека (экстра- и интранаправленности) метафорически может быть соотнесен с космологическими представлениями – трудовая-познавательная активность человека символизирует коперниканский образ мира (держится контуров внешней реальности), в то время как созерцательно-художественная воля человека обращена в пространство «птолемеевских» миров, где только глубина его переживаний определяет границы субъективной действительности.

III. Особое место в жизнедеятельности человека занимают такие ситуации, в которых наиболее полно раскрывается его субъективная сторона. Это находит свое выражение в **праздниках**, торжественных событиях, церемониях, ритуалах и т.п. Эти формы человеческой деятельности имеют **интрагенный характер**, поскольку в них сценарий разыгрываемых событий задается социокультурными представлениями человека.

Праздники являются необходимым условием социального существования и специфическим выражением человека, обладающего, в отличие от животного, уникальной способностью праздновать, т.е. включать в свою жизнь радости других людей; с их утратой общество лишилось бы существенного компонента своей человечности[*]. Праздник нуждается в

[*] Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление (опыт историко-теоретического исследования). М: Наука, 1978, с.9.

особой психологической настроенности человека, он же ее усиливает, и значение этой настроенности сводится к тому, чтобы осуществить в структуре сознания такие превращения, которые невозможны в обыденные, занятые трудом дни.

С понятием праздника связывается не просто свободное от работы время, не просто отдых, а свободное время в значении важного социально-культурного акта, созидающего человеческие ценности. Ими являются: положительная оценка свободы, праздничности, веселья и т.п. как существенно необходимая часть жизни. Свободное время имеет два возможных направления – первое: *свобода от* труда – и тогда это отдых (подготовка к следующему трудовому циклу), и *свобода для* – и тогда оно стремится к переживанию праздничности.

Праздновать – значит свободно общаться и вместе переживать идеальные устремления, которые на время как бы стали реальностью, а, следовательно, ощущать полноту жизни – индивидуальной и коллективной, пребывающей в состоянии гармонии с собой и окружающим социальным и природным миром. Жизнедеятельность в ситуации праздника дает людям удовлетворение в той его избыточной форме, которая в будничных условиях подавляется или игнорируется. Благодаря этому она приносит людям разрядку от той неприятной напряженности, которая накапливается в них в результате действий обыденного характера, и вместе с тем означает подлинное прикосновение к счастливой жизни.

Единственная проблема, которую постоянно на протяжении веков ставит праздник – это проблема того, как избавить человека от узко утилитарного или односторонне будничного отношения к жизни, задержать его на том мгновении, которое подчиняется иным критериям, и заставить его проникнуться состоянием праздничности не где-то, а именно «здесь и теперь». Праздник – это коммуникация по поводу свободы[*].

Особую значимость праздника в жизни человека, отделяя его от повседневной, обыденной жизнедеятельности, подчеркивают многие исследователи. Так, например, Т.С.Семенова говорит, что в народной культуре, в мире народных представлений и понятий праздники и будни разняться резко, тут проходит глубокая борозда, имеющая существенный смысл. Праздник – это когда *общие идеалы* выходят наружу, чтобы проявиться, подтвердиться и укрепиться. Праздник – день солидарности со «своими», и солидарности лишенной меркантильной основы. Праздник – день и час, когда человек оглядывается назад, смотрит вперед, думает о жизни и смерти, ходит на могилы родителей, Когда из дремлющих на дне духа и души «запасников» на свет появляется нечто коренное человеческое

Человеческая натура как бы выходит из будничных берегов. В праздники люди отрешаются от своих повседневных забот, обычных практических занятий, каждодневных семейных, соседских и иных взаимоотношений, для того, чтобы вспомнить о вещах непрактических, из будничного человека превратиться в иного – праздничного. И хотя в праздничных состояниях человек пребывает лишь считанные немногие дни, но зато в них человек обнажает лучшие коренные черты своей духовной сущности[**].

Этнографы также отмечают, что праздничные и карнавальные события у большинства народов зачастую носили характер не просто всеобщего веселья и радости, но даже имели буйную, разгульную окраску (один из вариантов этимологии слова «карнавал» – «***carne vale***» – «*Да здравствует плоть*!»)[***].

Карнавальные празднества – это время вызова существующему порядку, сковывающим в повседневной жизни регламентациям, снимаются как бы все запреты и забываются ходячие

---

[*] Мазаев А.И. Там же, с.11-13.

[**] Семенова Т. С.Народное искусство и его проблемы. М: Советский художник,1977, с. 104.

[***] Красновская Н.А. Итальянцы, —В кн.: Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы (весенние праздники). М: Наука, 1977, с. 16.

нормы морали и приличия. По М.Бахтину, праздник освобождает человека от всякой утилитарности и практицизма; это – временный выход в утопический мир*. «Праздник есть исключение, все небывалое возможно в праздник, находится под его защитой и покровительством**.

Праздники – это также время противоборства космических сил, когда в ритуализированных формах совершаются факты очищения от повседневности, инертности, неудач, болезней из жизни человека, провозглашается его изначальная свобода и неприкосновенность, независимость личности от деформирующей и несовпадающей с существом человека окружающей реальности***.

Исследователь Х.Г.Кокс, определяя человека как существо праздничное (**Homo festus**) пишет, что без чувства праздничности и способности воображения человек не был бы историческим существом: Фантазия расширяет возможности нововведений, освобождает человека от власти наличных формул, открывает двери таким проектам, которые игнорируют эмпирический расчет.

1. Праздничная чрезмерность выражается в кратковременной свободе от условностей и норм обычного поведения;

2. Праздничное утверждение жизни содержит в себе радость в глубочайшем смысле слова – в эти часы мы говорим жизни «да» вопреки фактам неудачи и даже смерти;

3. Праздник предполагает противопоставление повседневности****.

Период времени, отводимый на свободное общение, на игры, развлечения и ритуалы, укрепляющие сообщество людей и вносящее в их жизнь разнообразие, еще не есть праздник. В праздничный период снимаются всякие ограничения, жесткая экономия сменяется расточительностью.

Важным условием общения здесь выступает его непременное обособление от материально-производственного процесса, но не потому, что последний предполагает естественные паузы. В случае с праздником выключение из сферы труда диктуется не столько соображениями отдыха или разрядки – в критериях праздника и праздничности как бы концентрируются абсолютные уровни человеческой жизни, в них постигается сущность бытия. Наиболее важным средством организовать время в эстетико-культурном смысле является подразделение его на такие этапы, которые бы значили нечто большее, чем просто досуг, отдых или передышка в труде и подчеркивается причастность праздника к идеалу совершенных человеческих отношений, высших целей человеческого существования*****.

Праздник как будто бы противостоит миру необходимости, в частности, производству материальных средств для жизни, а также отдыху от него; отдых как таковой является естественным дополнением труда, он обеспечивает периодическое возобновление производственной деятельности и, следовательно, определяется ее критериями.

«Праздничная свобода» есть особая разновидность свободы.. Она определяется субъективными импульсами и в отличие от объективной свободы, которая, будучи *осознанной*

---

* Бахтин М, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М: «Художественная литература», 1990; Шкловский В. Карнавал и карнавализация. – Франсуа Рабле и книга Бахтина. – В кн. Тетива. О несходстве сходного. М: «Советский писатель», 1970.

** Берковский Н.Я. Литература и театр. М: «Искусство», 1969, с. 425.

*** Отчасти в этом гипнотическая сила манифестаций нацистской Германии.

**** Цит. по реферату И.Б.Роднянской «Кокс Х.Г. Праздник шутов. Теологический очерк праздненства и фантазии». – В кн.: «Современные концепции культурного кризиса на Западе». М: 1976, с.115, 139-140.

***** Мазаев А.И. Там же, с.63-86.

необходимостью, целиком покоится на принципе реальности. «Праздничная свобода» помогает человеку проникнуть в будущее, перешагивая не только через правила принятого социального образа жизни и поведения, но и через самую структуру повседневной реальности. Благодаря такому, забегающему вперед воображению человек становится не только воплощением идеального «я» своей мечты, но и способен перевоплощаться в другого человека. Именно в этом случае происходит, отрицание социальной реальности, отстранение от существующего порядка вещей и *выход за его пределы*.

В своей тенденции праздник постоянно стремится к идеальному, но природа его такова, что он никогда не может оторваться от реальности эмпирической. Тем не менее, тенденция к идеальному, присутствующая в празднике, позволяет человеку (и обществу в целом) с помощью праздника перенестись в ситуации, в действительности для него часто недоступные, где раскрывается его настоящая сущность*.

Праздничные состояния и периоды в жизни человека, разумеется, нуждаются в соответствующей подготовке, сценировании, проектировании – обеспечении необходимыми средствами реализации. Следовательно, эта сфера жизнедеятельности человека предполагает еще одно направление развития дизайна. Эту третью линию дизайна, видимо, правомерно обозначить как **фест-дизайн**.

Когда вещь становится полезной, она, как правило, перестает быть прекрасной.

Жан-Поль Готье

Это терминологическое обозначение исходит из слова **Festival,** которое в английском языке означает – празднество, время празднеств, юбилейный день, периодический сезон особых развлечений. Английский толковый словарь Вебстера предлагает для лучшего понимания смысловых оттенков слова *Festival* учесть родственные ему слова и величину его семантического поля. Сходными по значению с *Festival* являются *Feast* и *Fane, Fancy*:

I) священный день; 2) особенное блюдо, используемое при церемониях, банкетах; 3) нечто заслуживающее восхищения; что-то очень желанное; богатое, роскошное развлечение; собирание вместе людей, охваченных восторженным возбуждением, 4) нравящийся по капризу; 5) иллюзии, бредовое воображение; 6) призрак…

Сопоставляя смысловые оттенки слова «фестиваль» и родственных ему слов с основными признаками праздничных состояний и ситуаций, описанных выше, приходим к выводу, что обозначение третьего направления дизайнерской деятельности – **фест-дизайн** – достаточно точно и полно характеризует «праздничный» аспект бытия человека, подлежащий освоению дизайнерскими методами.

Методы и средства реализации потребностей человека в «фест-дизайн» очевидно, должны учитывать следующие условия:

1) **создавать у человека ощущение уникальности** (необычности, редкостности) происходящего – неожиданность, исключительность, неповторимость. Отсюда кратковременность использования (или вневременность) средств или комплексов фест-дизайна;

2) **затраты на создание продуктов фест-дизайна могут не иметь жестких экономических ограничений**.

В самом деле, какой может быть разговор о цене за «праздничное качество», если в праздники качество высших, идеальных ценностей равно самым главным, незабываемым, редчайшим состояниям человека.

* Мазаев А. И. Там же. с. 100-113, 167-169

Если в будничной деятельности принцип экономии энергии, концентрации сил (сфера деятельности *индустриального* дизайна) является ведущим, то в праздники человек уходит от своего постоянно подчиненного будничности состояния – он сам становится как бы источником излучаемой энергии (происходит своеобразный «выброс» порожденной праздником личностной энергии), устанавливающим подлинно человеческие правила и отношения в мире.

Философ и искусствовед Г.Башляр, говоря об особой значимости тех состояний, когда человек разбивает «витальные рамки времени», пишет: «Только так, оставляя периферию жизни, можно достичь автосинхронной референции внутри себя. Внезапно вся плоскостная горизонтальность стирается. Время уже не просто течет. Оно бьет ключом»[*].

В праздники человек неисчерпаемо богат, он независим от окружающей его природы, он бесстрашен и щедр; здесь, как и в любви, человек испытывает чувство совершающейся по отношению к нему *опережающей справедливости*[**]. Отсюда и его ответная реакция, которая стремится быть подобной ценности того, что он вдруг получает.

3) **эргономические критерии во многом утрачивают свою значимость** в сравнении с требованиями *индустриального* или *рекреационного дизайна*. В праздники не внешние условия определяют человеку последовательность и особенности его поведения, а избранное им самим качество и содержание образа – его идеал руководит его действиями. Внутренне обусловленная подчиненность собственному образу не дает возможности человеку «срезать углы» необычности идеала по своему усмотрению, из соображений удобства или неудобства, что только принизило бы значимость происходящего, сводя его к частному, оторванному от требуемого уровня. Соображения удобства выступали бы здесь, как неадекватная претензия на сравнимость ценности «реального» Я (наличного, ситуативного) и «идеального» Я (ожидаемого, потенциального).

Предметы *фест-дизайна* должны как бы настраивать человека на соответствующее происходящему мироощущение, на готовность к действиям, способствующим его поддержанию, не позволяя человеку физически и психологически «выпасть» из праздничного состояния. Функция *фест-дизайна* – подсказывать, формировать бытие (исполнение) «идеального Я праздничного человека.

Убедительной иллюстрацией сказанному могут служить сведения, которые приводит в своей книге Т.С.Семенова. Она пишет, что будничный костюм, приспособленный к будничным делам, служит практическим нуждам тела индивидуального, отдельного человека, поэтому человек распоряжается как ему вздумается этим не имеющим какого-либо особенного, не практического значения предметом. Будничная одежда гораздо более подчиняется своему владельцу, в то время как праздничная одежда как бы подчиняет себе ее носителя, но зато, будучи структурой важных знаков, связей и причастностей к более важному, чем отдельный человек сам по себе, она возвышает его над буднями[***].

---

[*] Философ и искусствовед Г.Башляр, говоря об особой значимости состояний, когда человек разбивает «витальные рамки времени», пишет: «Только так, оставляя периферию жизни, можно достичь автосинхронной референции внутри себя. Внезапно вся плоскостная горизонтальность стирается. Время уже не просто течет. Оно бьет ключом».[Башляр Г. Мгновение поэтическое и мгновение метафизическое. В кн.: Башляр Г. «Новый рационализм». М: Прогресс, 1987, с.349].

[**] «Опережающей справедливости» – сверх социальной меры, поскольку с точки зрения социальной справедливости человек обычно заслуживает гораздо меньше того, что он может получить в праздник.

[***] Крестьянин в праздничной национальной одежде становится похожим на монарха или священнослужителя, он носитель знака; «демонстрируя свое сокровище перед деревней, он в полном подчинении у праздничного предмета… Знак, освященный традицией, обычаем страны, области, села, не весомее ли, не ценнее ли он, знак, отдельного, телесного человека, который его носит? И отдельный человек покорно принимает такую роль, он рад

Праздничный знаковый «агрегат» лишь приблизительно, грубо ориентировочно соотнесен с особенностями рельефа человеческого тела. Праздничный народный костюм словно бы намеренно преодолевает будничную естественность рельефа человеческого тела. Тут изобилие частей торчащих, жесткие, твердые материалы, нагруженность разными украшениями, жестким весомым рельефом вышивок. Поэтому надетый на человека костюм в своем полном составе часто может показаться громоздким и неуклюжим и как будто пренебрегает пластическими свойствами живого человека».

Т.С.Семенова приводит много примеров своеобразия праздничного убранства человека: «В самой процедуре надевания праздничного костюма, который ощущается почти как живое существо, живущее почетно в доме, в недрах сундука между праздничными днями, есть нечто от священнодействия…Главное в том, чтобы все надеть правильно, так, как надо, в соответствии с обычаем. А уж там, пойдет или не пойдет, будет ли к лицу – об этом молчи, хотя, конечно, хочется, особенно тем, кто помоложе, чтобы шло... Это как присяга своему обычаю, селу, роду, родине»[*].

4) **эстетическим принципом в фест-дизайне оказывается не утилитарно-практическая, а социокультурная значимость предмета.**

Если эстетический аспект продуктов дизайна применительно к его индустриальному и рекреационному направлениям можно определить так – *красиво, то что нравится* (тому или иному человеку в силу тех или иных причин в качестве дополни-тельного признака, или символа их полезности и надежности в выполняемой деятельности), то по отношению к продуктам фест-дизайна, в духе кантовского понимания «свободной красоты», можно утверждать: ***особенно красиво то, что нравится чистому и бескорыстному сердцу.*** Здесь смысл слов «особенно красиво» следует понимать двояко: и как «очень красиво» и как «необычайно красиво», «наиболее красиво», «самое красивое».

Необычайность – один из определяющих признаков праздничности. Смысл слов «чистому и бескорыстному сердцу» вытекает из приведенного выше определения «свободной» («чистой«) красоты, которая характеризуется Кантом отсутствием ее связаности с утилитарно-практическим.

В максимальной мере избегание утилитарного наблюдается в сфере искусства[**]; эта же особенность характерна и для *фест-дизайна*, который по многим данным признакам совпадает с художественной деятельностью и тяготеет к ней.

Ф.Шиллер, комментируя Канта, называя красоту «нашей второй созидательницей», делает исключительно важное уточнение, утверждая, что «*...красота ничего не дает ни рассудку, ни воле, что красота не вмешивается в дело мышления и решения, что красота лишь*

ей, потому что подобного рода смирение приобщает его к той духовной общей жизни, к миру высоких общих ценностей, от которых он в будничные обычные дни отделен. Он похож на знаменоносца, которому доверили нести на большом параде местную реликвию, знак славы и побед» [Семенова Т.С. Народное искусство и его проблемы. М: Советский художник, 1977, с. 135-136].

[*] Семенова Т.С. Там же, с. 135, 136-137. 143-144, 156-157.

[**] «Совершенно очевидно, что чем дальше мы движемся в глубинные районы мира искусств, чем ближе подходим к области чисто-архитектонического, чисто-музыкального, чисто-хореографического творчества, тем более «чистой» оказывается и эстетическая ценность художественного освоения мира; и напротив, по мере нарастания изобразительности, повествовательности, прозаичности, т.е. тех сил, которые непосредственно связывают искусство с жизненной реальностью, усиливается вторжение в него разнообразной внеэстетической информации…» [Каган М.С. Морфология искусства (историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств). Л:.Искусство, 1972, с. 315].

делает человека способным к должному пользованию тем и другим, но нисколько не предрешает этого пользования»[*].

Другими словами, *функция красоты – это внесение в существование человека принципа свободы* и задачи «чистой» красоты в жизнедеятельности человека не примире-ние человека с обыденностью (что входит в функции «обусловленной» красоты), а возвышение его над ней. Именно поэтому эстетическая составляющая в продуктах *фест-дизайна* приобретает доминирующее значение. Она как бы охраняет праздничное состояние человека от включения в него элементов полезности (характерных для зависимого от мира обыденности состояния) тем, что, ориентируя человека на идеальные максимы, отклоняет его от связи и компромиссов с утилитарным.

Философы, высоко оценивая кантовские представления о самоценности прекрасного и его роли в формировании духовных ценностей человека, выполняющего функции своеобразного камертона, с которыми он соизмеряет другие виды своей деятельности, отмечают, что художественная деятельность позволяет формировать факты бытия своеобразно человеческой актуальности и значимости, как некое подобие первичного жизненного мира, свободное от внешнего диктата.

[*] Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.-Л., Academia, 1935, с.267.

Приложение 5.

ОПЫТ ПОПЫТОК ПРИБЛИЖЕНИЯ К «ЗОЛОТОМУ СЕЧЕНИЮ» В КОЛОРИСТИКЕ

Пропорции и весы находятся не вне художника, а в нем, они есть то, что можно назвать чувством меры, художественным тактом – это качества прирожденные художнику.

В.Кандинский

Результаты проведенной нами работы склоняют к тому, чтобы признать их отрицательными – установить «золотое сечение» в цветовых отношениях которое бы закономерно приводило к гармоничным взаимосвязям не удалось. Однако, возможно, наш отрицательный опыт кому-то покажется интересным и полезным в своих размышлениях о закономерностях цветовых гармоний.

Ниже показаны 4 постера* – фрагменты результатов работы группы дизайнеров в попытках разобраться в задаче: можно ли выявить, установить закономерности «золотого сечения в создании гармоничных цветовых сочетаний, которое применительно к форме определяется как 1/618 – т.е. ***меньшая часть прямого отрезка так относится к его большей части, как большая часть к целому***.

По-видимому, «божественная пропорция» имеет место только в отношении касается форм – геометрической модальности, т.е. тогда, когда можно установить размеры: целое и его части (большая/меньшая), длину/высоту [5, с.207]

В пространстве цвета подобных измерений, очевидно, не существует. Что принять за целое – белый цвет? Или серый, спектр? Общую площадь изображения? Как определить сравнимые части целого в цвете – доминирующий цвет (колорит), по какому принципу сегментировать цветовое пространство-изображение и т.п.

Очевидно, что художник, за редкими исключениями, ставит себе целью строго учитывать «объективные» гармонии. Там, где закономерности зрительного восприятия проявляются в виде композиционного баланса формы и цвета, художник обращается с ними по своему усмотрению в соответствии с собственным художественным вкусом и замыслом.

В своей знаменитой книге «Искусство цвета» И.Иттен, говоря о «золотом сечении» в цветовых отношениях, ограничивается воспоминаниями: «Ещё в 1915 году мною проводилось много исследований, связанных с выявлением возможностей цвета выявлять глубину пространства, в результате которых я пришел к заключению, что шесть основных цветов на чёрном фоне в соответствии со ступенями проявления их глубины соотносятся с пропорциями золотого сечения. Принцип золотого сечения основан на том, что самый маленький отрезок относится к самому большому, как самый большой к их общей сумме. Если расстояние *АВ* разделено по принципу золотого сечения в точке *С*, то это означает, что *АС* относится к *СВ* как *СВ* к *АВ*. В области цвета это означает следующее: если мы поместим оранжевый цвет между жёлтым и красным, каждый из которых имеет свою степень глубины, то разница глубины между жёлто-оранжевым и оранжево-красным будет соответствовать отношениям «меньшего» к «большему» и т.п. [3].

* На них можно прочитать пояснения.

Если отрешиться от слепоты, которую нередко порождает даже самая лучшая теория и поверить очевидным фактам художественного опыта, придётся признать крайнюю упрощённость научной систематики цветов...

Н.Н.Волков

Подводя итог своего многолетнего исследования «О закономерностях художественного визуального восприятия» к такому же выводу приходит Г.Руубер: объективные законномерности, охраняющие композиции от брака не должны становится препятствием и запретом для их нарушения в достижении художественного замысла – в том числе и потому, что «мы пока не умеем определить и обосновать закономерность, которая руководит количественным соотношением площадей сопряженных цветовых пар на картине... сколько по площади надо взять того или иного цвета на картине, чтобы добиться в каждом конкретном случае необходимых по замыслу художника настроения, динамики или оптического равновесия – эта проблема ждет пока своего изучения и решения» [6, с.308-309].

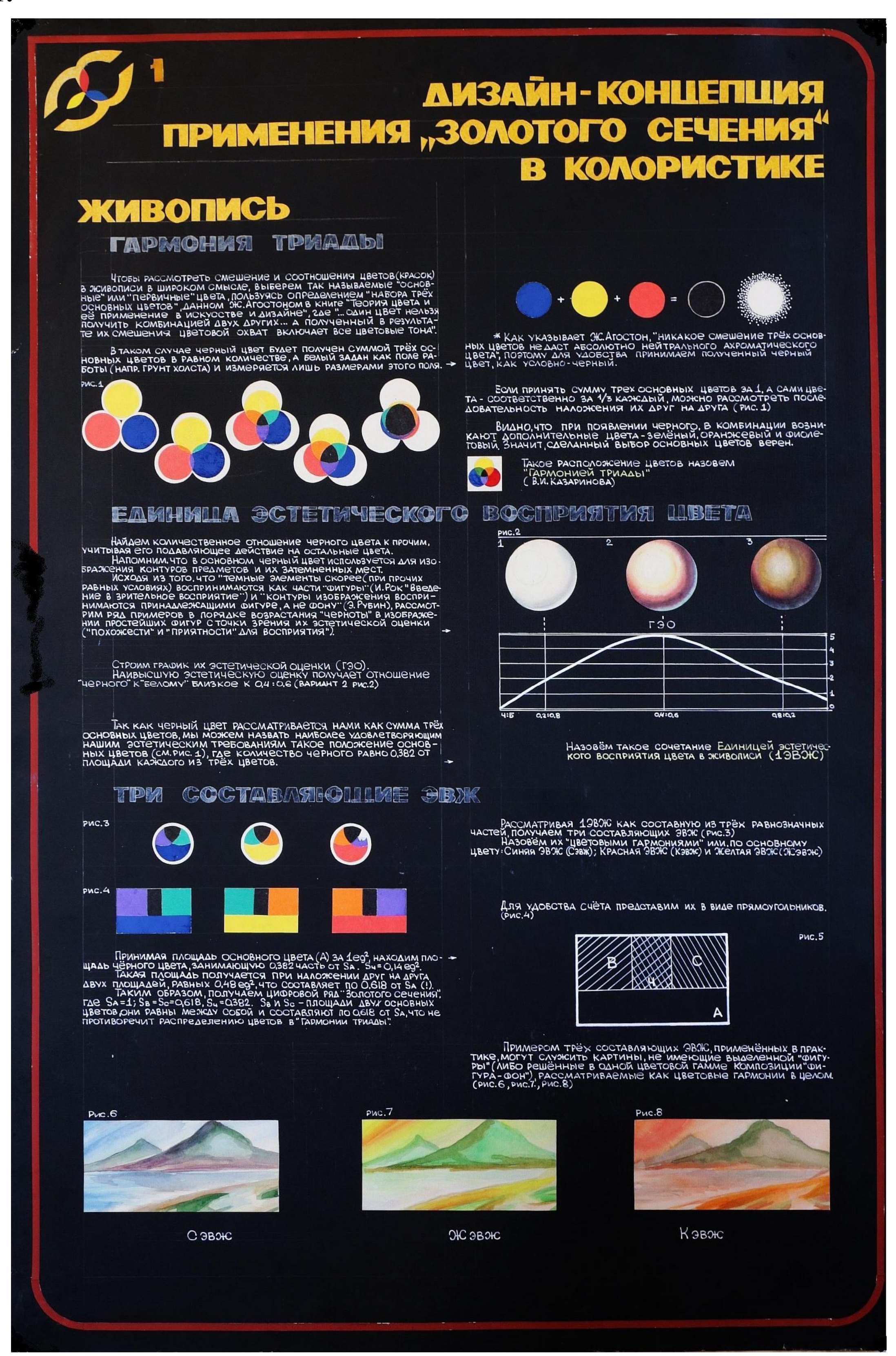
Пожалуй, стоит прислушаться к словам Ле Корбюзье, который так охарактеризовал практическую ценность своего знаменитого эталона: «Иногда мне показывают неудачные, плохо скомпонованные проекты, оправдывая тем, что это сделано по Модулору. Тем хуже для Модулора, отвечаю я... Если Модулор приводит Вас к этому безобразию, выкиньте его. Вашим единственным критерием должны служить ваши глаза…» [4].

И все же, завершить историю наших «Опытов» можно словами Р.Арнхейма, который амбивалентно, но всё же поддержал и оправдал собственные поиски: «Моя концепция является всего лишь предположением и справедлива лишь в области изучения цвета, в которой все существующие теории настолько скудны, что наличие необоснованной гипотезы, на мой взгляд, кажется намного предпочтительнее, чем ее отсутствие» [1, с.319].

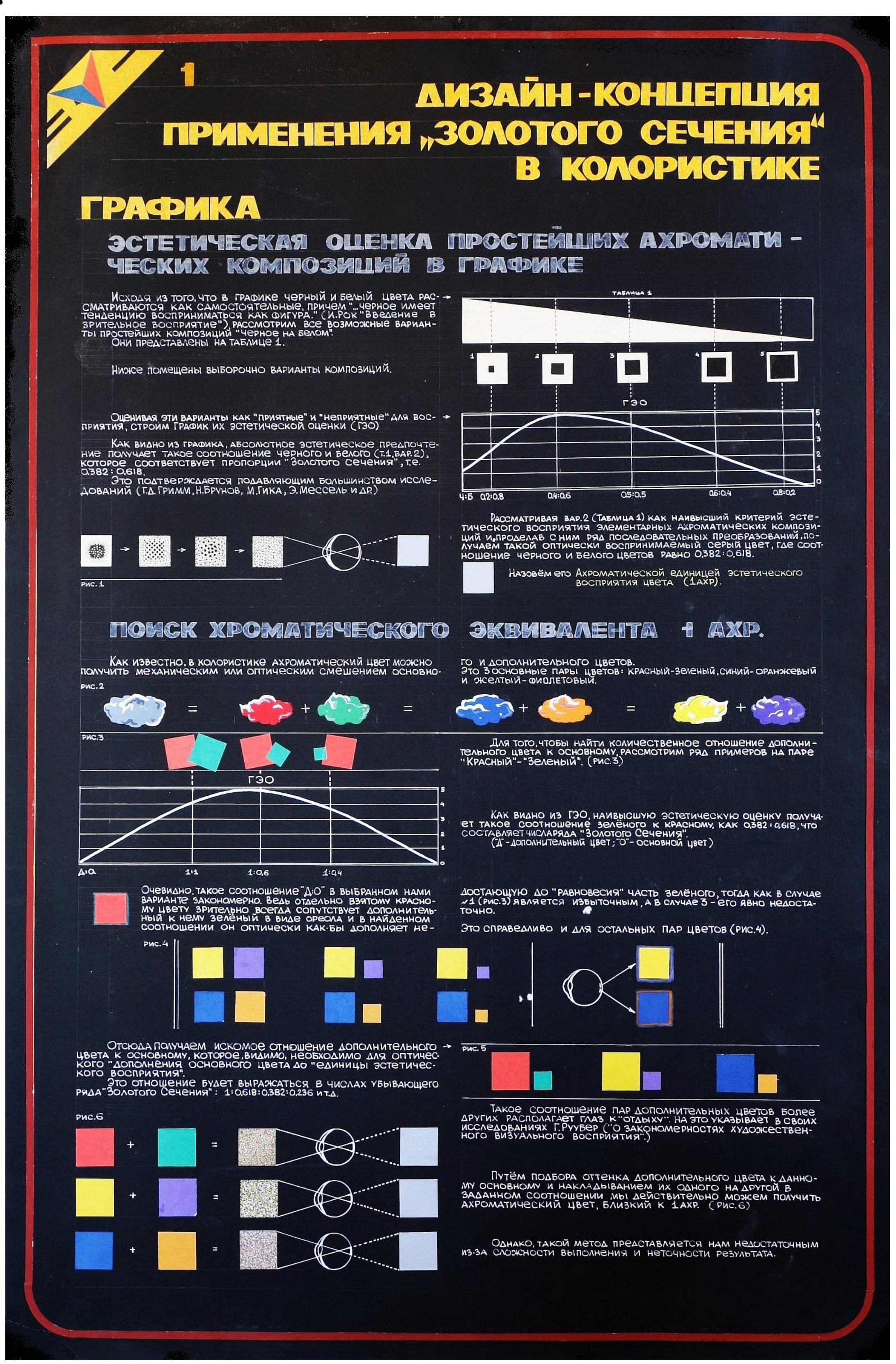
Литература:

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М: Прогресс, 1974.
2. Волков Н.Н. Цвет в живописи. М: Искусство, 1985, с. 109.
3. Иттен И. Искусство цвета. – Электронный ресурс: https://modernlib.net/books/itten_iohannes/iskusstvo_cveta/read
4. Ле Корбюзье – http://theory.totalarch.com/node/465
5. Марутаев М. Гармония как закономерность природы. Гл. 3. Экспериментальные начала гармонии. – в кн: Шевелев И.Ш., Марутаев М.А., Шмелев И.П. Золотое сечение. М: Строиздат, 1990.
6. Руубер Г. О закономерностях художественного визуального восприятия. Таллин: Валгус, 1985.

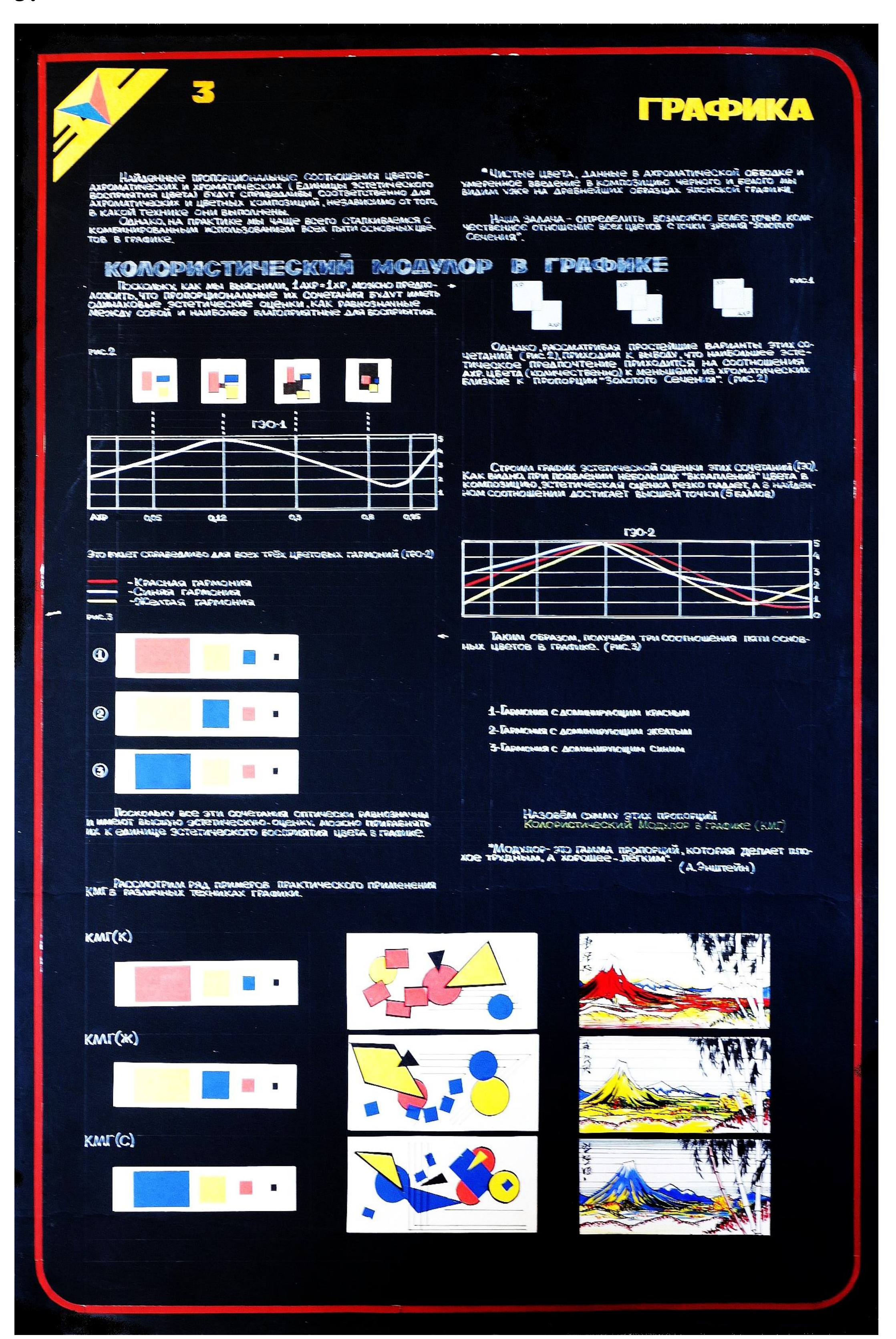
1.


1
ДИЗАЙН-КОНЦЕПЦИЯ
ПРИМЕНЕНИЯ „ЗОЛОТОГО СЕЧЕНИЯ"
В КОЛОРИСТИКЕ
ЖИВОПИСЬ
ГАРМОНИЯ ТРИАДЫ
Чтобы рассмотреть смешение и соотношения цветов (красок) в живописи в широком смысле, выберем так называемые "основные" или "первичные" цвета, пользуясь определением "набора трёх основных цветов", данном Ж. Агостоном в книге "Теория цвета и её применение в искусстве и дизайне", где "...один цвет нельзя получить комбинацией двух других... а полученный в результате их смешения цветовой охват включает все цветовые тона".
В таком случае черный цвет будет получен суммой трёх основных цветов в равном количестве, а белый задан как поле работы (напр. грунт холста) и измеряется лишь размерами этого поля. →
рис. 1
* Как указывает Ж. Агостон, "никакое смешение трёх основных цветов не даст абсолютно нейтрального ахроматического цвета", поэтому для удобства принимаем полученный черный цвет, как условно-черный.
Если принять сумму трех основных цветов за 1, а сами цвета - соответственно за 1/3 каждый, можно рассмотреть последовательность наложения их друг на друга (рис. 1)
Видно, что при появлении черного, в комбинации возникают дополнительные цвета - зелёный, оранжевый и фиолетовый. Значит, сделанный выбор основных цветов верен.
Такое расположение цветов назовем "Гармонией триады" (В.И. Казаринова)
ЕДИНИЦА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ЦВЕТА
Найдем количественное отношение черного цвета к прочим, учитывая его подавляющее действие на остальные цвета.
Напомним, что в основном черный цвет используется для изображения контуров предметов и их затемненных мест.
Исходя из того, что "темные элементы скорее (при прочих равных условиях) воспринимаются как части "фигуры" (И. Рок "Введение в зрительное восприятие") и "контуры изображения воспринимаются принадлежащими фигуре, а не фону" (Э. Рубин), рассмотрим ряд примеров в порядке возрастания "черноты" в изображении простейших фигур с точки зрения их эстетической оценки ("похожести" и "приятности" для восприятия"). →
Строим график их эстетической оценки (ГЭО).
Наивысшую эстетическую оценку получает отношение "черного" к "белому" близкое к 0,4 : 0,6 (вариант 2 рис.2)
рис.2
1
2
3
ГЭО
5
4
3
2
1
0
1:5
0,2:0,8
0,4:0,6
0,8:0,2
Так как черный цвет рассматривается нами как сумма трёх основных цветов, мы можем назвать наиболее удовлетворяющим нашим эстетическим требованиям такое положение основных цветов (см. рис. 1), где количество черного равно 0,382 от площади каждого из трёх цветов. →
Назовём такое сочетание Единицей эстетического восприятия цвета в живописи (1ЭВЖ)
ТРИ СОСТАВЛЯЮЩИЕ ЭВЖ
рис. 3
Рассматривая 1ЭВЖ как составную из трёх равнозначных частей, получаем три составляющих ЭВЖ (рис.3)
Назовём их "цветовыми гармониями" или, по основному цвету: Синяя ЭВЖ (Сэвж); Красная ЭВЖ (Кэвж) и Желтая ЭВЖ (Жэвж)
рис. 4
Для удобства счёта представим их в виде прямоугольников. (рис.4)
Принимая площадь основного цвета (А) за 1ед², находим площадь чёрного цвета, занимающую 0,382 часть от Sа. Sч = 0,14 ед². →
Такая площадь получается при наложении друг на друга двух площадей, равных 0.48 ед², что составляет по 0.618 от Sа (!).
Таким образом, получаем цифровой ряд "Золотого сечения", где Sа = 1; Sв = Sс = 0,618, Sч = 0,382. Sв и Sс - площади двух основных цветов, они равны между собой и составляют по 0,618 от Sа, что не противоречит распределению цветов в "Гармонии триады".
рис. 5
В
Ч
С
А
Примером трёх составляющих ЭВЖ, применённых в практике, могут служить картины, не имеющие выделенной "фигуры" (либо решённые в одной цветовой гамме композиции "фигура-фон"), рассматриваемые как цветовые гармонии в целом. (рис. 6, рис. 7, рис. 8)
Рис. 6
рис. 7
Рис. 8
С эвж
Ж эвж
К эвж

2.


1
ДИЗАЙН-КОНЦЕПЦИЯ
ПРИМЕНЕНИЯ „ЗОЛОТОГО СЕЧЕНИЯ“
В КОЛОРИСТИКЕ
ГРАФИКА
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА ПРОСТЕЙШИХ АХРОМАТИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ В ГРАФИКЕ
Исходя из того, что в графике черный и белый цвета рассматриваются как самостоятельные, причем "...черное имеет тенденцию восприниматься как фигура." (И.Рок "Введение в зрительное восприятие"), рассмотрим все возможные варианты простейших композиций "черное на белом". Они представлены на таблице 1.
Ниже помещены выборочно варианты композиций.
Оценивая эти варианты как "приятные" и "неприятные" для восприятия, строим график их эстетической оценки (ГЭО)
Как видно из графика, абсолютное эстетическое предпочтение получает такое соотношение черного и белого (т.1, вар.2), которое соответствует пропорции "Золотого сечения", т.е. 0,382 : 0,618.
Это подтверждается подавляющим большинством исследований (Г.Д. Гримм, Н.Брунов, М.Гика, Э.Мессель и др.)
Таблица 1
1
2
3
4
5
ГЭО
Ч:Б
0,2:0,8
0,4:0,6
0,5:0,5
0,6:0,4
0,8:0,2
5
4
3
2
1
0
рис. 1
Рассматривая вар.2 (Таблица 1) как наивысший критерий эстетического восприятия элементарных ахроматических композиций и, проделав с ним ряд последовательных преобразований, получаем такой оптически воспринимаемый серый цвет, где соотношение черного и белого цветов равно 0,382 : 0,618.
Назовём его Ахроматической единицей эстетического восприятия цвета (1ахр).
ПОИСК ХРОМАТИЧЕСКОГО ЭКВИВАЛЕНТА 1 АХР.
Как известно, в колористике ахроматический цвет можно получить механическим или оптическим смешением основного и дополнительного цветов.
Это 3 основные пары цветов: красный-зеленый, синий-оранжевый и желтый-фиолетовый.
рис. 2
рис. 3
Для того, чтобы найти количественное отношение дополнительного цвета к основному, рассмотрим ряд примеров на паре "Красный"-"Зеленый". (рис. 3)
ГЭО
Д:О
1:1
1:0,6
1:0,4
Как видно из ГЭО, наивысшую эстетическую оценку получает такое соотношение зелёного к красному, как 0,382 : 0,618, что составляет числа ряда "Золотого Сечения".
("Д"-дополнительный цвет; "О"-основной цвет)
Очевидно, такое соотношение "Д:О" в выбранном нами варианте закономерно. Ведь отдельно взятому красному цвету зрительно всегда сопутствует дополнительный к нему зелёный в виде ореола и в найденном соотношении он оптически как-бы дополняет недостающую до "равновесия" часть зелёного, тогда как в случае №1 (рис. 3) является избыточным, а в случае 3 - его явно недостаточно.
Это справедливо и для остальных пар цветов (рис. 4).
рис. 4
Отсюда получаем искомое отношение дополнительного цвета к основному, которое, видимо, необходимо для оптического "дополнения основного цвета до "единицы эстетического восприятия".
Это отношение будет выражаться в числах убывающего ряда "Золотого Сечения": 1:0,618:0,382:0,236 и т.д.
рис. 5
Такое соотношение пар дополнительных цветов более других располагает глаз к "отдыху". На это указывает в своих исследованиях Г.Руубер ("О закономерностях художественного визуального восприятия".)
рис. 6
Путём подбора оттенка дополнительного цвета к данному основному и накладыванием их одного на другой в заданном соотношении мы действительно можем получить ахроматический цвет, близкий к 1ахр. (рис. 6)
Однако, такой метод представляется нам недостаточным из-за сложности выполнения и неточности результата.

3.


3
ГРАФИКА
Найденные пропорциональные соотношения цветов-ахроматических и хроматических (Единицы эстетического восприятия цвета) будут справедливы соответственно для ахроматических и цветных композиций, независимо от того, в какой технике они выполнены.
Однако, на практике мы чаще всего сталкиваемся с комбинированным использованием всех пяти основных цветов в графике.
"Чистые цвета, данные в ахроматической обводке и умеренное введение в композицию черного и белого мы видим уже на древнейших образцах японской графики.
Наша задача - определить возможно более точно количественное отношение всех цветов с точки зрения "Золотого Сечения".
КОЛОРИСТИЧЕСКИЙ МОДУЛОР В ГРАФИКЕ
Поскольку как мы выяснили, 1 АХР = 1ХР, можно предположить, что пропорциональные их сочетания будут иметь одинаковые эстетические оценки, как равнозначные между собой и наиболее благоприятные для восприятия.
рис.1
Однако, рассматривая простейшие варианты этих сочетаний (рис.2), приходим к выводу, что наибольшее эстетическое предпочтение приходится на соотношения ахр. цвета (количественно) к меньшему из хроматических близкие к пропорциям "Золотого Сечения". (рис.2)
рис.2
ГЭО-1
АХР
0,05
0,12
0,3
0,8
0,95
Строим график эстетической оценки этих сочетаний (ГЭО). Как видно при появлении небольших "вкраплений" цвета в композицию, эстетическая оценка резко падает, а в найденном соотношении достигает высшей точки (5 баллов)
ГЭО-2
Это будет справедливо для всех трёх цветовых гармоний (ГЭО-2)
-Красная гармония
-Синяя гармония
-Желтая гармония
рис.3
Таким образом, получаем три соотношения пяти основных цветов в графике. (рис.3)
1-Гармония с доминирующим красным
2-Гармония с доминирующим желтым
3-Гармония с доминирующим синим
Поскольку все эти сочетания оптически равнозначны и имеют высшую эстетическую оценку, можно приравнять их к единице эстетического восприятия цвета в графике.
Назовём сумму этих пропорций
Колористический Модулор в графике (КМГ)
"Модулор - это гамма пропорций, которая делает плохое трудным, а хорошее - лёгким".
(А.Эйнштейн)
Рассмотрим ряд примеров практического применения КМГ в различных техниках графики.
КМГ(К)
КМГ(Ж)
КМГ(С)

4.


ДИЗАЙН-КОНЦЕПЦИЯ
ПРИМЕНЕНИЯ „ЗОЛОТОГО СЕЧЕНИЯ“
В КОЛОРИСТИКЕ
Так как все приведённые выше пропорции и цветовые соотношения оценивались лишь с точки зрения эстетического восприятия (т.е. "приятности для глаза", "похожести", "спокойствия" и т.д.), они не могут быть применены на практике для передачи средствами графики или живописи острых эмоциональных переживаний, настроений и т.д.
Для этой цели необходимо сознательное и продуманное отклонение от правил "Золотого сечения" в ту или иную сторону.
И чем сильнее будет это отклонение, тем бо́льшую эмоциональную оценку (от "–" до "+") получит такое произведение.
Ниже помещены примеры как точного соблюдения КМГ и ЭВЖ, так и взвешенного отклонения от них.
График эстетической (ЭО) и эмоциональной (ЭМО) оценки КМГ и ЭВЖ.
-ЭМО
+ЭМО
-ЭО
+ЭО
"ЗС"
5
4
3
2
1
0
- эстетическая оценка
- эмоциональная оценка
П.Пикассо "Девочка на шаре" Сэвж (ориг.)
Жэвж
Кэвж
Изменение пропорций ЭВЖ
Изменение пропорций КМГ →
Утамаро "Яма Уба и Кинтаро" Скмг (ориг.)
Ккмг

Приложение № 6

Тюрин П.Т.

ПРОБЛЕМЫ ДИАГНОСТИКИ СПОСОБНОСТЕЙ: ЭВРИСТИЧНОСТЬ ПОЗНАНИЯ И КРЕАТИВНОСТЬ ИСКУССТВА

Психологи нередко сталкиваются с тем, что художники, писатели, искусствоведы в своих прозрениях на столетия опережали достижения научной психологии. Мне не кажется фантастической задача создания психологии XXI столетия на основе предшествующей истории искусства.

В.П.Зинченко

Еще более решительно о различных подходах в исследованиях личности высказался Г.Олпорт: «это правда, что по сравнению с гигантами литературы психологи, занимающиеся изображением и объяснением личности, выглядят как бесплодные и порой немного глупые… психологи, изучающие личность, по существу стараются сказать то, что литература всегда говорила…» [4]. Помимо указанного обстоятельства драматизм ситуации усугубляется еще и тем, что, как утверждал Л.Кронбах, природа художественной одаренности продолжает оставаться запущенной проблемой и ученые до сих пор вынуждены прибегать к тестам, многие из которых или устарели или имеют весьма отдаленное отношение к художественной деятельности [11]; это мнение авторитетного специалиста в психодиагностике и тестировании во многом верно и по сей день.

Диагностику художественных способностей осложняют следующие особенности:

Во-первых. В художественном творчестве человек всегда сам определяет степень завершенности своего произведения. Никто не может это сделать за и вместо него. Незаконченное с точки зрения зрителя может быть совершенно законченным с точки зрения его автора.

Во-вторых. В искусстве уже созданные произведения не обязательно диктуют параметры других, будущих произведений. Вновь создаваемое может быть исключительно самодостаточным.

В-третьих. Условность в искусстве никогда не отстоит так далеко от внешней стороны реальности как это имеет место в науке. Объяснения в науке со ссылкой на факты, в действительности являются сокращенными высказываниями, молчаливо предполагающими некоторые законы, которые настолько хорошо известны, что считается излишним всякий раз упоминать о них. Правдоподобие той или иной картины мира в науке реализуется на пути логических умозаключений и серией допущений. В художественной же практике то, что наблюдается – то это и есть. В непосредственно наблюдаемых структурах, вызывающих эстетические переживания, начало и конец эстетического объекта.

В-четвертых. Художественное произведение обычно есть результат преднамеренного и непреднамеренного (случайного) [3]. Возникшей случайности художник может придать статус необходимости, переструктурируя изображение в пользу случайного («обыгрывая» случайность).

В психологии творчества издавна принято деление на два основных типа деятельности – *репродуктивный (стимульно-продуктивный) и эвристический-креативный* [см. 1].

Репродуктивный уровень – отсутствует самостоятельное стремление к поиску и созданию чего-либо нового, деятельность, в основном, сводится к репродуцированию (повторению) уже

известного, и потому такой характер деятельности, скорее, следует отнести к «психологии нетворчества».

Эвристический тип деятельности – характеризуется выходом за пределы известного, что приводит к нахождению нового, человек вносит в исполнение своей деятельности новые приемы, ставит новые цели и, опираясь на достигнутое ранее, получает неожиданные результаты.

Содержание понятия «эвристический» (эврика – гр. *heūreca* «я нашел») указывает, что с ним могут быть связаны такого рода деятельности, которые приводят к разнообразным находкам, т.е. это по определению ***открывающая*** деятельность**,** которая совпадает с объективным характером познавательной активности человека и находит наиболее яркое выражение в научных исследованиях. Открывается что-либо только то, что есть, а не то, чего нет. Поэтому не случайно в истории научной мысли так часты споры о приоритете в открытиях (например, Ньютон-Гук, Эйнштейн-Пуанкаре-Лоренц), случаи переоткрытий (закон Бойля-Мариотта) и т.д. Об этом свидетельствует и сам факт существования института патентования. Очевидно, что эта, зачастую драматическая борьба за установление авторства может возникнуть исключительно в такого рода сферах, ***где открывается то, что уже существует как данное до и вне субъекта***, которое может быть открыто-обнаружено кем-нибудь в другое время.

Иначе в рассматриваемом аспекте выступает творческая деятельность в искусстве. Здесь трудно представить, чтобы картины Леонардо да Винчи были созданы каким-то другим художником; немыслимо, чтобы симфонии Бетховена или стихи Пушкина могли возникнуть без них. Если бы не было тех конкретных художников, то никогда бы не было тех произведений, которые ими были созданы – в искусстве автор и его произведение совершенно неотделимы друг от друга.

Творчество в искусстве – это создание того, чего раньше не было и не могло быть без его творца, т.е. творчество в искусстве – это *собственно креативная по своему содержанию деятельность* (*creare* – лат. создавать) [6].

Многие авторы отмечают, что вопрос, который ставит перед собой ученый – какова «надчеловеческая» действительность, независимая от восприятий и желаний исследователя. Искусство же формирует субъективную – «человеческую действительность». Для ученого важно максимальное обособление себя от объекта исследования, он извлекает из явлений окружающего мира только то содержание, которое им объективно присуще. Художник же создает новое содержание, которого раньше не было и не могло быть вне его творчества.

О подчиненности субъекта объекту в познавательной деятельности, которая заставляет ученого «вести» себя определенным образом, Ф.Шлейермахер писал так: «если поразмыслить над производством идей в поэзии и над возникновением образов в изобразительных искусствах, то мы должны отметить, что эта деятельность существует не в форме рецептивности, а в форме продуктивности» [10].

В.Франкл так характеризует проблему выбора духовных ориентаций человека: все человеческое бытие протекает в двойном поле напряжения: в поле разрыва между субъективным и объективным – «лишь в той степени, в какой я сам отступаю на задний план, предаю забвению мое собственное существование, я приобретаю возможность увидеть нечто большее, чем я сам. Такое самоотречение является ценой, которую я должен заплатить за познание мира, ценой, которой я должен приобрести познание бытия, большего, чем просто проявление моего собственного бытия. Одним словом, я должен игнорировать самого себя. Если мне это не удается, то мои познавательные возможности терпят ущерб…» [9].

* * *

Выполнение выбора ориентаций на «объективное или субъективное» можно увидеть в экспериментах с «Цифровой матрицей», тестовый материал которой представлен в двух модальностях: на перцептивном уровне – это ритмизированная последовательность цифр, которая замаскированно содержит семантическую последовательность – натуральный ряд чисел (от 0 до 99).

0	0	1	0	2	0	3	0	4	0	5	0	6	0	7	0	8	0	9
0	1	1	1	2	1	3	1	4	1	5	1	6	1	7	1	8	1	9
0	2	1	2	2	2	3	2	4	2	5	2	6	2	7	2	8	2	9
0	3	1	3	2	3	3	3	4	3	5	3	6	3	7	3	8	3	9
0	4	1	4	2	4	3	4	4	4	5	4	6	4	7	4	8	4	9
0	5	1	5	2	5	3	5	4	5	5	5	6	5	7	5	8	5	9
0	6	1	6	2	6	3	6	4	6	5	6	6	6	7	6	8	6	9
0	7	1	7	2	7	3	7	4	7	5	7	6	7	7	7	8	7	9
0	8	1	8	2	8	3	8	4	8	5	8	6	8	7	8	8	8	9
0	9	1	9	2	9	3	9	4	9	5	9	6	9	7	9	8	9	9

Рис. 1. Бланк «Неполной цифровой матрицы»
Задача испытуемого: дополнить («реставрировать») и расшифровать ее значе-ние, ответив на вопрос: «Что она выражает, какую закономерность содер-жит?». Цифры – это знаки, выражающие числа, которые могут быть однознач-ными, двузначными, трехзначными и т.д.

Испытуемым предлагается в тройственных визуальных ситуациях обнаружить числовую закономерность и продолжить её, дописывая цифры в любом количестве с любой стороны цифрового поля.

В качестве *первой «фигуры»* выступает ритмизированная часть перцептивного слоя изображения – вертикальные столбцы одинаковых цифр (гештальт) и чередующиеся столбцом цифры от 0 до 9; *вторая «фигура»* – семантическая закономерность (неполная последовательность натурального ряда чисел от 0 до 99 по горизонтали), которая реализуется в отрыве и в ущерб первой «фигуре»; *третья «фигура»* – семантическая закономерность (неполная последовательность натурального ряда чисел от 0 до 99 по вертикали), содержащая также первую закономерность – вертикальную «фигуру».

Испытуемый может фокусировать свое внимание на ритмизированности цифрового поля (его упорядоченности – «красоте») или же сконцентрироваться на исследовании смыслового значения цифрового поля.

Многолетние эксперименты с методикой «Цифровая матрица» показывают, что только около 5% испытуемых приходят к наиболее качественному – *синтетическому* решению, когда заданная смысловая закономерность (натуральный ряд чисел) прямо связывается с ритмизированной частью перцептивного слоя «матрицы». Большая же часть испытуемых предлагает поверхностный – *формальный* тип решения (ограничиваясь указанием на ритмичность расстановки цифр матрицы – около 70%; *семантический* тип решения (отчасти дефектный, указывая на обнаруженный натуральный ряд чисел, но нарушая их ритмическую взаимосвязь) предлагают около 25% испытуемых [8, с.11-20].

Сходные результаты были получены в экспериментах с художниками в «Тесте двойного рисунка» – демонстрирующих «фрагментарно-ассоциативный, формальный (логико-интерполяционный) и синтетический решения» [7].

По результатам исследований было выделено три типа отношения испытуемых к задаче поиска закономерности:

I) поиск ограничивается нахождением ритмизированной части перцептивного слоя, завершаясь указанием на формальное построение изображения, без выхода в его содержательный слой – **формальный тип**;

...10	0	0	1	0	2	0	3	0	4	0	5	0	6	0	7	0	8	0	9
11	0	1	1	1	2	1	3	1	4	1	5	1	6	1	7	1	8	1	9
12	0	2	1	2	2	2	3	2	4	2	5	2	6	2	7	2	8	2	9
13	0	3	1	3	2	3	3	3	4	3	5	3	6	3	7	3	8	3	9
14	0	4	1	4	2	4	3	4	4	4	5	4	6	4	7	4	8	4	9
15	0	5	1	5	2	5	3	5	4	5	5	5	6	5	7	5	8	5	9
16	0	6	1	6	2	6	3	6	4	6	5	6	6	6	7	6	8	6	9
17	0	7	1	7	2	7	3	7	4	7	5	7	6	7	7	7	8	7	9
18	0	8	1	8	2	8	3	8	4	8	5	8	6	8	7	8	8	8	9
19	0	9	1	9	2	9	3	9	4	9	5	9	6	9	7	9	8	9	9
110	0	10	1	10	2	10	3	10	4	10	5	10	6	10	7	10	8	10	9
111	0	11	1	11	2	11	3	11	4	11	5	11	6	11	7	11	8	11	9

Рис. 2. «Формальный» тип решения

Пример «формального» типа решения. Испытуемый замечает ритмизированность «матрицы», но не в состоянии «оправдать» ее содержательно. Он может продолжать ее в любую сторону, дополняя, в том числе отрицательными числами, готов рассуждать о возможной зеркальности «матрицы» и бесконечности развития числового ряда во всех направлениях, нарушая ее ритмику, находить разного рода конфигурации, но так и не замечать ее возможную целостность и определенность.

2) нахождение семантической закономерности осуществляется при игнорировании основного перцептивного впечатления (ритмизированность) от объекта – **семантический тип;**

	0	0 1,	0 2,	0 3,	0 4,	0 5,	0 6,	0 7,	0 8,	0 9,
1	0,1	1,1	2,1	3,1	4,1	5,1	6,1	7,1	8,1	9,
2	0,2	1,2	2,2	3,2	4,2	5,2	6,2	7,2	8,2	9,
3	0,3	1,3	2,3	3,3	4,3	5,3	6,3	7,3	8,3	9,
4	0,4	1,4	2,4	3,4	4,4	5,4	6,4	7,4	8,4	9,
5	0,5	1,5	2,5	3,5	4,5	5,5	6,5	7,5	8,5	9,
6	0,6	1,6	2,6	3,6	4,6	5,6	6,6	7,6	8,6	9,
7	0,7	1,7	2,7	3,7	4,7	5,7	6,7	7,7	8,7	9,
8	0,8	1,8	2,8	3,8	4,8	5,8	6,8	7,8	8,8	9,
9	0,9	1,9	2,9	3,9	4,9	5,9	6,9	7,9	8,9	9, 100, 101,

Рис. 3. «Семантический» тип решения

Пример «семантического типа» решения. Разумеется, испытуемый заметил ритмизированную (эстетическую) составляющую «матрицы», но посчитал для себя недостаточным ограничится ее констатацией. В горизонтальных рядах он увидел последовательность натурального ряда чисел от 0 до 99 и продолжил ее. Целостное видение последовательности чисел в горизонтальных рядах неизбежно вынудило его пожертвовать вертикальной ритмичностью, а написание числа 100 сразу же выпадает из стройного расположения цифр от 0 до 99.

3) обнаруженная семантическая закономерность прямо связывается с ритмизированной частью перцептивного слоя изображения – **синтетический тип**.

0 0	1 0	2 0	3 0	4 0	5 0	6 0	7 0	8 0	90	100
0 1	1 1	2 1	3 1	4 1	5 1	6 1	7 1	8 1	91	101
0 2	1 2	2 2	3 2	4 2	5 2	6 2	7 2	8 2	92	102
0 3	1 3	2 3	3 3	4 3	5 3	6 3	7 3	8 3	93	103
0 4	1 4	2 4	3 4	4 4	5 4	6 4	7 4	8 4	94	104
0 5	1 5	2 5	3 5	4 5	5 5	6 5	7 5	8 5	95	105
0 6	1 6	2 6	3 6	4 6	5 6	6 6	7 6	8 6	96	106
0 7	1 7	2 7	3 7	4 7	5 7	6 7	7 7	8 7	97	107
0 8	1 8	2 8	3 8	4 8	5 8	6 8	7 8	8 8	98	108
0 9	1 9	2 9	3 9	4 9	5 9	6 9	7 9	8 9	99	109

Рис. 4. «Синтетический» тип решения

Пример «синтетического типа» решения задачи. Испытуемый не только увидел ритмизированное (эстетическое) и числовое (семантическое) качества «матрицы», но и сумел объединить их, указывая последовательность натурального ряда чисел от 0 до 99 в вертикальных столбцах. Ценность этого типа решения в том, продолжение числового ряда не нарушает заданную вертикальную ритмику найденной числовой последовательности, а объединяет их, выражая красоту и смысл.

Большая часть испытуемых склонна к решениям по формальному типу, наименьшая – к синтетическому; испытуемые эвристического и креативного уровней активности – к семантическому и синтетическому типам решений.

Можно предположить, что тип решения предлагаемый испытуемыми в задаче «Неполная цифровая матрица» находится в зависимости не только от уровня-типа их **интеллектуальной активности***, а также от индивидуального значения для каждого конкретного человека перцептивных и семантических компонентов задачи, и что испытуемые репродуктивного уровня мышления склонны к формальному типу решений задачи «Цифровая матрица»,

Прекращение поиска закономерностей, несмотря на то, что обнаруженные испытуемыми формальные признаки цифрового поля не несут существенной смысловой нагрузки, видимо, свидетельствует о том, что в некоторых случаях структурные свойства объектов (и прежде всего те, которые вызывают у человека эстетические переживания) могут выполнять консервативную роль, функцию наведения на недостаточно полноценные решения по¬ставленной задачи, создавая иллюзию ее решенности тогда, когда человек к ней фактически не приступил.

В дополнение к сказанному, объяснения результатов этих экспериментов могут быть следующие:

* В исследованиях целеполагания Д.Б.Богоявленской и др. целеполагания и особенностей мышления человека были выделены три уровня-типа *интеллектуальной активности*:

- *стимульно-продуктивный (репродуктивный)* – характеризуется игнорированием попыток продолжения познавательной деятельности, не стимулированной извне, отсутствует инициатива в постановке собственных целей;
- *эвристический* – характеризуется стремлением к выработке новых и оптимальных решений; не стимулированной внешними факторами;
- креативный – отличается стремлением к исследованию причин и условий возникновения задачи, самостоятельной постановкой новых целей. Этот уровень проявляется как интеллектуальная инициатива человека [1, с, 191-200].

Эстетическое чувство человека может сти¬мулировать поиск в проблемных ситуациях, в которых оно вы¬полняет функцию цели поиска. Однако в ситуациях, характеризующихся как гармония, равновесие и стабильность ее элементов, по-видимому, не исключено, что оно (эстетическое чувство) может тормозить и дезактивизировать поисковую деятельность. Эстетические качества объектов могут действовать подобно ограничителю в познавательном процессе; будучи как бы самодостаточными, они, удовлетворяя представлениям человека о «хорошей» форме, провоцируют его к прекращению поисковой деятельности.

Фактором, препятствующим нахождению высших уровней решения задачи может оказаться установка человека на «телесное», а поскольку оно доступно только органам чувственного восприятия, то и рассматривается без «дали» и «глубин», т.е. без интеллекта. Однако, как подчёркивает И.Г.Петров, если материальное оценивается не только как «материальное», но и как знак чего-то друго-го, то возникает принципиально другое восприятие мира – «переход от чувственного к мыслительному акту происходит благодаря смене позиции наблюдателя – от внешней, чувственно фиксируемой конфигурации сигнала, рисунка, знака к форме как таковой со снятием ее материального облика» [5, с. 77-78].

В моменты пиковых переживаний всегда возникает бытийное познание», в которых поглощённость и очарованность перцептом может оказаться настолько сильной, что весь остальной мир забывается и перцепт заполняет собой весь космос.

А.Маслоу [2, с.284-285]

Выдающийся мыслитель А.А.Ухтомский высказал замечательное по глубине и афористичности утверждение: «Жизнь есть требование от бытия смысла и красоты». Требование от бытия красоты, очевидно, может трансформироваться (сублимироваться) в формы поиска смысла бытия – по-видимому, по этому вектору происходит расщепление на «мыслителей» и «художников».

Эксперименты с «Цифровой матрицей» показывают, что переход от чувственно фиксируемого сигнала, рисунка, знака к мыслительному акту может быть затруднен, если «телесное» несет в себе признаки эстетического свойства. Это обстоятельство ставит дополнительные вопросы о связи интеллектуальных и эстетических «намерений» человека, степени их согласованности в процессе решения тех или иных задач. Тем не менее, результаты проведенных исследований, видимо, подтверждают, что высокий уровень интеллектуальной активности человека способен преодолевать «гипнотическое» влияние эстетических качеств рассматриваемых объектов.

В «семантическом решении» задачи «Цифровой матрицы» – «*найти закономерность и продолжить её*», человек удовлетворяет свое стремление к смыслу и испытуемый демонстрирует свою настроенность на изучение и углублённое понимание стимульного материала;

В «формальном» решении испытуемый, ограничиваясь указанием на ритмичность расстановки цифр, обращает основное внимание на эстетические признаки матрицы, а «продолжение» его активности выражается в созерцательном переживании «одного и того же» еще и еще раз, поскольку смысл красоты в ней самой; а потому какого-либо «нового» ему совершенно не надо.

«Красивое» создает ощущение правильности, завершённости и возникает мысль о ненужности дальнейших исследований – выполняя функцию наведения на недостаточно качественные решения задачи, создавая лишь иллюзию ее решённости, тогда как человек к ней фактически ещё и не приступил;

– «Синтетическое» решение – испытуемый не только увидел ритмизированное (эстетическое) и числовое (семантическое) качества цифрового поля, но и сумел объединить их, выражая красоту и смысл «Цифровой матрицы».

Выводы:

1. Если интеллектуальная активность человека недостаточно высока, то в проблемных ситуациях, элементы которой вызывают впечатление их гармонии, эстетическое чувство человека, очевидно, может тормозить и дезактивировать поисковую деятельность. Эстетические качества объектов могут действовать подобно ограничителю в познавательном процессе – будучи как бы самодостаточны, они, удовлетворяя представлениям человека о «хорошей» форме, провоцируют его к прекращению поисковой активности.

2. Творчество в искусстве – это создание того, чего раньше не было и не могло быть без его творца, в отличие от открытий в науке – где открывается то, что имплицитно уже существует как данное до и вне субъекта и потому может быть открыто кем-нибудь и в другое время. В искусстве, как бы «незаконченное», может, по мнению его автора, быть совершенно законченным и потому не нуждаться в дополнениях и «продолжениях»; искусство держится на «чуть-чуть» – не меньше, но и не больше.

Подобный ракурс видения активности человека (экстра- и интра- направленности) метафорически может быть соотнесен с космологическими представлениями – **познавательная активность символизирует коперниканскую картину мироздания (движется по ближним и дальним контурам внешней реальности), в то время как созерцательно-художественная воля концентрируется в пространстве «птолемеевских» миров, где только глубина переживаний художника определяет их масштаб и значимость**[5].

И встает непростой вопрос: в какой мере «гелиоцентрические» познавательные средства могут быть пригодны для исследований сферы субъективностей – оснований для оптимизма немного.

Литература:

1. *Богоявленская Д.Б.* Психология творческих способностей. Самара, «Федоров», 2009
2. Маслоу А. Новые рубежи человеческой природы. М: Смысл, 2011.
3 *Мукаржовский Я.* Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве. – В кн.: «Структурализм «за» и «против». М., «Прогресс», 1975, с.187, 190.
4. *Олпорт Г.* Личность: проблема науки или искусства? – В сб.: «Психология личности. Тексты. 1982, с.208-215.
5. *Петров И.Г.* Сознание, метасознание, определение, измерение. // Мир психологии. Научно-методический журнал. Апрель-июнь № 2 (46). Москва-Воронеж, 2006.
6. *Тюрин П.Т.* Ψ-Design. Введение в психологию дизайнерского творчества. М; Флинта, 2020, с. 10-13.
7. *Тюрин П.* Тест двойного рисунка. Типы творческой индивидуальности художников диагностические возможности теста двойного рисунка. М., МПСИ, 2007, с.165-168; (Tyurin P. Double Drawing Test – «Baltic Horizons», No 16 (113) – July 2011. Euroacademy, Tallinn, pp.99-106).
8. *Тюрин П.Т.* Неполная цифровая матрица – тест-пробы интеллектуальной активности человека. – «Развитие человека в современном мире» (научный периодический журнал) № 1 2017. НГПУ, Россия, Новосибирск. [Электронный ресурс]: http://atuniversities.ru/wp-content/uploads/2017/11/ odarennost1-2018.pdf
9. *Франкл В*. Потенциализм и калейдоскопизм – В кн.:Франкл В. «Человек в поисках смысла. М: «Прогресс», 1990, с. 73-74.
10. *Шлейермахер Ф.* История эстетики. Памятники мировой мысли. М: «Искусство», 1967, т. Ш, с.292.
11. *Cronbach L.* Essential of psychology Testing. N.Y. 3. Ed., Harper & Row. 1970. - XX, 650 p.

Приложение № 7

Тюрин П.Т.

О «СХОДСТВЕ НЕСХОДНОГО» – СЕМАНТИЧЕСКИЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ КОРРЕЛЯЦИИ АБСТРАКЦИОНИЗМА, ИКОНОПИСИ И КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ*

С.С.Аверинцев в статье «Западно-восточные размышления, или о несходстве сходного», замечает: между разными традициями так много сходства и несходства, причем там, где никакого особенного сходства на первый взгляд не видно, существенного сходства больше (Аверинцев, 1988). Это суждение культуролога вполне можно соотнести с художественными установками абстрактной живописи, иконописи и китайского искусства, но с акцентом на его инверсию – на «сходство несходного».

Представляется, что одним из существенных признаков изобразительного искусства в его специфических чертах является *отсутствие каких бы то ни было признаков «сырой» реальности* – иллюзорности, иллюстративности, оправдывания созданного изображения подобием реальности и т.п.

Этому критерию в той или иной степени соответствуют три названных направления в искусстве, несмотря на различия в их принципах и установках (что касается «примитивного, наивного» – искусства, то оно, если так можно выразиться, располагается на склонах этой триады, окружает ее вершинное пространство).

1. Абстракционизм

В.Кандинский, рассуждая «о духовном в искусстве», писал, что, пройдя через период материалистического соблазна, которому душа иногда поддается, она все же стряхивает его с себя, как злое искушение, и пытается пробуждать более тонкие, пока еще безымянные чувства и созданное художником произведение может пробудить в способном к тому зрителе более тонкие эмоции. Обыватель же хочет найти в художественном произведении или чистое подражание природе, которое могло бы служить практическим целям (портрет в обычном смысле и т. п.), или подражание природе, содержащее известную интерпретацию: «импрессионистская» живопись. Но есть другое искусство, которое обладает пробуждающей, пророческой силой, способной действовать глубоко. Частично «этим объясняется возникновение нашей симпатии, нашего понимания, нашего внутреннего сродства с примитивами. Эти чистые художники так же, как и мы, стремились передавать в своих произведениях только внутренне-существенное, причем сам собою произошел отказ от внешней случайности….» (Кандинский, 1912). Об этом же рассказывает этнограф Ю.Липс: когда европейский художник, приехав в одно из африканских поселений и нарисовав вождя племени, был очень удивлен, что это не вызвало радости, когда он, удовлетворенный выполненным портретом, предложил его в подарок. Вождь, взглянув на портрет, с презрением отклонил его, а затем нарисовал на дощечке несколько линий, которые красовались на его татуированном теле, и сказал «Вот это я, а то, что нарисовал ты – не имеет смысла».

В высказываниях абстракционистов об искусстве нередко звучит тема метафизического – «Искусство – это всегда последнее обобщение. Оно должно привносить в нашу жизнь осознание бесконечности». Марк Ротко, например, говорил, что его картины не следует считать абстрактными в том смысле, что «у них нет намерения создавать или акцентировать формальное соотношение цвета и места. Я отказываюсь от естественного изображения только для того, чтобы усилить выражение темы, заключенной в названии». В своей книге «Реальность художника:

---

* https://kosygin-rgu.ru/filemanag/Uploads/onti/21-04-2016-mnpk/%D0%A7%D0%90%D0%A1%D0%A2%D0%AC%202.pdf

философии искусства» он писал, что в творчестве пытается нащупать путь к высшей реальности, который может открыться с помощью света, цвета и пространства, и свои картины считал иконами, перед которыми зритель должен переживать религиозные чувства (Хинич, 2007). К.Малевич настаивал, что его «Черный квадрат» воплощает идею новой духовности, является своего рода иконой, пластическим символом новой религии – «ставит человека перед лицом Ничего и Всего». И сам Малевич и исследователи его творчества, утверждали, что ближайшим аналогом его картины имеют мистическое пространство икон, не связанное с известными физическими законами. Но в отличие от икон, супрематические композиции, являются выражением свободной творческой воли и свидетельствуют только о собственном чуде. Малевич проводил аналогию между творческими и космическими процессами, уподобляя создание картины творению мироздания (Малевич, 2001).

2. Иконопись.

Диаметральная противоположность иконы реалистической живописи, как и абстрактного искусства, заключается в том, что она «существует не как некая отвлеченность, а как наглядное явление метафизической сути ею изображаемого». Иконопись не предназначена для изображения чувственной данности мира в его наличном греховном и тленном состоянии, затмевающем подлинную природу вещей. Икона показывает Богоданный мир в его надмирной красоте, мир первообразов, горних, пренебесных сущностей. Из двух планов существования – потустороннего и здешнего, – иконопись отражает высший его план, отдаленный и отделенный от мирского. В исследованиях по иконографии неизменно подчеркивается, что пространство и время иконы внеприродны, они не подчинены законам этого мира; видимое и условное в иконописи является изображением *невидимого, но безусловного* (Языкова, 1995).

Павел Флоренский отмечает принципиальные отличия духовного искусства от светского, чувственного – в основе иконы лежит подлинное восприятие потустороннего, и поэтому «чем онтологичнее духовное постижение, тем бесспорнее принимается оно как что-то давно знакомое, давно жданное всечеловеческим сознанием, оно есть радостная весть из родимых глубин бытия, забытая, но в тайне лелеемая память о духовной родине. И в самом деле, мы не извне воспринимаем его, но в себе самих припоминаем: икона есть напоминание о горнем первообразе». Образы икон вещественно намечают сверхчувственные идеи и делают видения почти доступными, они напоминают об их источнике – «возносят ум от образов к первообразам», пробуждая в сознании духовное видение и дают почувствовать или приблизить к сознанию собственный опыт – опыт такого рода, который осознается превышающим все окружающее, пребывающем в ином, **своем** пространстве, из **своей** области действующим тут, среди нас» И если мыслить о теле натуралистически, то оно ничуть и ни в чем не может являть собой метафизическое строение духовного организма (Флоренский, 1993). В работах по иконографии постоянно говорится, что пространство и время иконы внеприродны, они не подчинены законам этого мира; видимое и условное в иконописи является изображением *невидимого и безусловного* (Языкова, 1995).

В работах «Иконостас» и «Обратная перспектива» П.Флоренский писал, что религиозная живопись Запада, начиная с Возрождения, была сплошь художественной неправдой, поскольку, проповедуя на словах близость и верность изображаемой действительности, не имели никакого касательства к той действительности, которую притязали и дерзали изображать. В частности, он отмечает, что линейная перспектива, к которой часто прибегали западные художники, стремится к более или менее механическому копированию известного и видимого художником мира – в пределе, к фотографичности, иллюзорности и передаче моментов натурально видимого – импрессионистичности и т.п.

Всякая живопись, писал Флоренский, имеет целью вывести зрителя **за** предел чувственно воспринимаемых красок и холста в некоторую реальность, и тогда живописное произведение разделяет со всеми символами вообще основную их онтологическую характеристику – быть тем,

что они символизируют. А если этой цели живописец не достиг, то не может быть и речи о нем, как произведении художества (Флоренский, 1993).

3. Восточное искусство. В сравнительном исследовании западноевропейского искусства и искусства Востока Б.Роуленда приводятся примеры различия подходов к изображению реальных объектов. Так, например, он пишет, что Леонардо да Винчи в рисунках лошадей создает впечатление их движения совершенной передачей анатомии, в то время как китайский художник Хань Гань, мастер той же темы, больше интересуется дыханием жизни, чем анатомией и достигает успеха, обойдясь без ненужных частностей – создает идеограмму, символ коня, (Роуленд, 1958). При сопоставлении этих двух изображений становится очевидной грация лошади в представлении китайского художника, в сравнении тяжеловесной «мясистостью» коней его итальянского «коллеги». Стоптанность и вертлявость копыт итальянских коней указывает, что их ноги уже давно приспособились к неровной земной поверхности. Китайский же конь, кажется, только что спустился с платоновского неба. Он, несколько раздувшийся от перепада высоты, и будто еще не успел адаптироваться к новой среде – то ли ищет почву под ногами и еще продолжает летать, то ли гарцует перед окружающими, демонстрируя свою стать.

Подобных отличий можно привести множество. Например, сюжеты мадонны с младенцем в западноевропейском искусстве, как бы эти картины не были исполнены (хорошо ли, или не вполне), они всегда трогают своим любовным отношением к ребенку. Вместе с тем, образы, например, К.Утамаро, поражают своей непосредственностью и особенной чистотой, неземной эфирностью их созданий. В сопоставлении с ними подобные мотивы западных художников, нередко оставляют впечатление искусственно собранных, как будто они создавались где-то неподалеку от чадящих прометеевских кострищ. Собственно об этом постоянно говорится в исследованиях по иконографии – иконы изображают бытие пронизанного светом запредельного «горнего» мира, в котором уже нет места теневым сторонам мира «дольнего». Западноевропейская живопись представляет библейские события в его земных измерениях – с его страстями, кровью, проблемами, заблуждениями, еще не выкристаллизовавшиеся в образы идеального, а только еще вырывающиеся из структур материальных причинностей (Тюрин П., 2009).

Древние китайские художники, комментируя «шесть канонов» мастерства художника, предостерегали от излишнего увлечения *анатомической структурой* в ущерб *ритмической жизненности*: «Тот, кто пытается выразить дух через внешнюю красоту, утрачивает образ. Это есть смерть образа». В эстетическом трактате «Беседы о живописи» художник и теоретик искусства XVIII в. Ши Тао говорит: «Когда человек позволяет вещам ослепить себя, он загрязняет себя пылью мирской. Когда человек позволяет вещам господствовать над собой, его сердце становится замутненным. Замутненное сердце может породить только ремесленную и жесткую живопись и ведет художника к саморазрушению» (Цит. По Завадская, 1978).

P.S. Абстрактное искусство стремится выразить *невысказываемое* – смутные предчувствия, «пока еще безымянные чувства», неясные мысли, т.е. нечто несформулированное, неустойчивое, текучее и только лишь витающее в сознании, а реалистическое («предметное») искусство – это упорядоченное восприятие в узнаваемых формах и схемах.

С учетом того, что психическое не имеет вещной природы, что восприятие – это процесс категоризации объектов, которые воспринимаются не как бессвязный набор ощущений, а как образы конкретных предметов (*предметность* восприятия), представляется, что *беспредметность* – это именно та модальность, которая в наибольшей степени подходит для прямого выражения психического.

Основа любого художественного изображения – композиция, и абстракционизм в целом можно охарактеризовать как *беспредметную беспредметность*, а реализм как *предметную беспредметность*; предметы в картине – это как игрушки на невидимой композиционной «ёлке»,

по их расположению мы узнаем, «понимаем» картину, и можем заметить и почувствовать конфигурацию «ёлки».

Разумеется, присутствие в картине предметов самих по себе не является пороком, хотя бы потому, что «фигуративную» живопись можно интерпретировать как *предметную беспредметность*, и те, кто не могут заметить ее в «чистом» виде, узнают ее присутствие и очертания по развешанным на ней игрушкам; и все же всякая вещь своей устойчивой конкретностью отвлекает от восприятия композиции в целом, и потому вовсе не случайно утверждение К.Малевича: «кто чувствует живопись, тот меньше видит предмет, кто видит предмет, тот меньше чувствует живописное» (Малевич, 2001).

Абстрактная картина – это не некая неопределенность, но отвлечение и уход в изображении от несвойственного внутренним переживаниям художника (хотя бы и тогда, когда его внимание обращено на какие-либо реальные объекты), и потому подлинная абстракция – это не случайный набор линий и цветовых пятен (мол, раз предметно неузнаваемое, значит абстракция), а явленный в динамике цветовых форм зримый эквивалент переживаний художника, очищенного от внешних примесей случайного и необязательного, шаблонного и упорядоченного.

В иконописи и восточном искусстве немало точек соприкосновения (в частности, использование обратной перспективы), в то время как абстрактное искусство на первый взгляд стоит как бы особняком. Тем не менее, их сближает отвлеченность от натуральности и стремление «нащупать путь к высшей реальности», хотя представления о ней очень различны: в иконе – это путь к Богу, в китайском искусстве – всеединое Дао, в абстракционизме – глубины субъективности и бессознательное.

Литература:

Аверинцев С.С. Западно-восточные размышления, или о несходстве сходного // Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М.: Наука. 1988, с.37.

Кандинский В. О духовном в искусстве. (живопись). – В кн. «Труды Всероссийского съезда художников». Птг.: 1912. с.45-75. [Электронный ресурс]. URL: http://www.e-reading.club/chapter.php/150067/5/Kandinskiii_-_O_duhovnom_v_iskusstve.html)

Завадская Е.В. «Беседы о живописи» Ши Тао. М.: Наука. 1978, с.83.

Малевич К. Черный квадрат. Гл. Трактаты и теоретические сочинения. О новых системах в искусстве. М.: Азбука. 2001. [Электронный ресурс].
URL:http://ruslit.traumlibrary.net/book/malevich-kvadrat/malevich-kvadrat.html

Роуленд Б. Искусство Запада и Востока. М.: Издательство иностранной литературы. 1958, с.33, 108.

Тюрин П. Север самурая. Илона Гонсовская 25.11.1955-23.12.2008 - http://seminariumhumanitatis.positiv.lv/18%20almanax/turin.htm;
https://cyberleninka.ru/article/n/sever-samuraya-pamyati-ilony-gonsovskoy/viewer

Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрид, Русская книга. 1993, с. 110-138, 154, 203.

Цит. по Хинич М. Марк Ротко: «Проливайте слезы перед моими картинами». [Электронный ресурс]. URL: http://botinok.co.il/node/28609

Языкова И.К. Богословие иконы. М: Издательство Общедоступного Православного Университета, 1995, с.31, 74.

Приложение № 8

Тюрин П.Т.

ИМИТАЦИЯ СЛЕДОВ АВАРИИ КАК СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПРИЕМ МОДЕЛИРОВАНИЯ ФОРМ АВТОМОБИЛЕЙ

Несмотря на множество моделей, автомашины ведущих автопроизводителей, хотя и несут на себе видовые очертания своего происхождения, тем не менее, в них отсутствуют признаки «персональной» истории машины. Именно эта серийная унифицированность во многом обусловливает стремление владельцев автомашин отойти от их конвейерного вида, и путем покраски кузова, нанесения разнообразных изображений средствами виниловых наклеек и аэрографии придать им более индивидуализированный облик. Однако центры, специализирующиеся на внешнем тюнинге автомашин, ограничиваются лишь раскраской, сохраняя их «фирменно-видовые» признаки; за горизонтом их творческих усилий остаются иные, более радикальные видоизменения, в частности, рельефа их серийного контура [5].

Студентам, которые в процессе обучения по программе **Digital design** проявили повышенный интерес к самостоятельному творчеству, в качестве дополнительного задания предлагается выполнить работы, рекламирующие услуги ремонта автомашин. На аудиторных занятиях с ними обсуждаются основные принципы концепции *Имитация следов аварии как стилистический прием тюнинга автомашин*, а затем предлагается разработать свои варианты дизайнерского ремонта, самостоятельно подобрав в Интернете изображения автомашин, поврежденных в дорожных происшествиях.



От дефекта к эффекту



«Шрамы также могут украсить!»
Пример дизайнерской деформации общего контура серийной машины

Результаты экспериментов в Школе дизайна Балтийской Международной академии в группах студентов, обучающихся по программам «Психология цвета», и «Психология рекламы» при решении творческих задач нахождения и формирования новых форм дают основание полагать, что диапазон современных тенденций во внешнем оформлении автомашин может быть расширен, путем использования приема, названного мной «*Car Art Scarification*» («CAS») – «художественное скарифицирование автомашин» [4]. Название получено по аналогии с *тату* и *шрамированием* (скарифицирование) тела человека, используемых представителями различных субкультур и подразумевает нанесение на «тело» автомобиля шрамов, рубцов, «узорчатую разбитость» стекол, царапин, вмятин и пр., как имитации следов случившихся аварий.

Этот прием побуждает дизайнера внимательно относиться к конфигурациям возникших деформаций, искать в них своеобразную «интересность», замечать возникающие мелочи-случайности, т.к. некоторые из них могут стать важным стилеобразующим элементом, направляющим формообразовательный поиск.

Стоит напомнить, что придание *непреднамеренному* значения *преднамеренного* вообще широко используется в искусстве, и как писал Я.Мукаржовский *непреднамеренное* – это точка роста искусства, его передний край: «Если искусство представляется человеку всегда новым и небывалым, то способствует этому главным образом непреднамеренность, ощущаемая в произведении» [1]. Об этом же пишет Ю.Сомов: с помощью ряда приёмов можно сделать отступления от стандартной (симметричной) основы «не кажущейся ошибкой при формообразовании, а скорее достоинством формы, придав ей особую выразительность и индивидуальность и *переведя из неопределенности в определенность*» [2].

Такой подход создает новые возможности пластического обогащения формы, выражая новые эстетические тенденции в формообразовании автомобилей. Этот алогичный алгоритм поиска прямо обращает дизайнера к его интуиции, поощряет изобретательность, побуждает более внимательно следить за неожиданными изменениями формы, которые можно будет

включить как составные элементы в общую композицию, тем самым придавая первоначальной модели индивидуальные очертания [3].

Придерживаясь указанного метода «CAS», обыгрывая» случайности или подражая им, дизайнер, дистанцируется от заданной производителями униформы фирменного стиля автомашины, ставя себе целью добиться превращения не слишком сильных деформаций в ее своеобразное достоинство, подчиняя их новой стилистике формы. Она остается полноценным автомобилем со следами дорожных шрамов и испытаний, из которых вышла с честью, как бы еще более закаленной, обретя нестандартный образ и собственную историю. Сейчас же такие индивидуальные признаки автомобиля как ситуативные отметины, повреждения и дефекты корпуса, появившиеся в результате дорожных происшествий, стремятся как можно быстрее ретушировать их или заменить.

Создание эстетически полноценных скарифицированных моделей – непростая задача, которая требует от дизайнера, с одной стороны, умения избежать опасности того, чтобы машина не выглядела бы просто наскоро отреставрированной. С другой стороны, это требует художественного вкуса, умения добиться того, чтобы следы шрамов, царапин, вмятин и пр. придали бы автомашине особую эстетическую значимость («шрамы украшают мужчин») – усиливали бы впечатление о ее устойчивости в случае дорожных происшествий и воспринимались как символы надежности и хорошей работы ее «иммунной системы» в целом.

Для достижения подобного результата дизайнеру, в частности, рекомендуется представить, что машина после полученных «ранений» проходит «продувку» в аэродинамической трубе, когда за счет обтекания и сглаживания грубых дефектов формы происходит первичная их «эстетизация». Многие специалисты, занятые аэродинамическими испытаниями считают, что этот процесс представляет собой постоянный эксперимент с непредсказуемым результатом и потому окончательная доводка внешнего вида проектируемой автомашины происходит исключительно, опираясь на художественный вкус и чутье дизайнера. Хотя в результате подобного «дефектного» тюнинга стандартной формы автомобиля в некоторой степени снижается уровень его аэродинамических характеристик, тем не менее, для значительной категории владельцев аэродинамические параметры автомашины вовсе не являются приоритетным свойством, тем более, если это компенсируется другими качествами, придающими автомобилю своеобразную рукотворность и привлекательность за счет оригинальности формы и снятия впечатления ее массовости и серийности.

Разумеется, отступления от стандартной заводской модели возможны лишь в определенных пределах, за которыми неизбежно наступает дезорганизация формы. И сложность для дизайнера заключается в том, чтобы почувствовать эту грань. Как пишет Ю.С.Сомов, «с того момента, как мы перестаем ощущать *принцип* развития формы, говорить о закономерной ее организации уже трудно» [2].

Не исключено, что на основе описанного принципа в будущем возникнут специализированные дизайнерские ремонтные мастерские, выполняющие как функции общего ремонта попавших в аварию автомашин, так и обыгрывающие возникшие деформации для придания им более «мужественного» вида. Возможно также, что и сам владелец после аварии сможет незначительные повреждения вписать в общую композицию «машины с историей», которые он раньше стремился поскорее убрать или замаскировать.

Я не премину поместить среди этих наставлений новоизобретенный способ рассматривания; хоть он и может показаться ничтожным и почти что смехотворным, тем не менее он весьма полезен, чтобы побудить ум к разнообразным изобретениям. Это бывает, если ты рассматриваешь стены, запачканные разными пятнами, или камни из разной смеси. Если тебе нужно изобрести какую-нибудь местность, ты сможешь там увидеть подобие различных пейзажей, украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами и холмами самым различным образом; ,

кроме того, ты можешь там увидеть разные битвы, быстрые движения странных фигур, выражения лиц, одежды и бесконечно много таких вещей, которые ты сможешь свести к цельной и хорошей форме; с подобными стенами и смесями происходит то же самое, что и со звоном колокола, – в его ударах ты найдешь любое имя или слово, какое ты себе вообразишь.

Не презирай этого моего мнения, в котором я тебе напоминаю, что пусть тебе не покажется обременительным остановиться иной раз, чтобы посмотреть на пятна на…

Леонардо да Винчи Трактат о живописи

Литература:

1. Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве. – Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С.185;
[Электронный ресурс]. URL: http://tlf.narod.ru/school/structuralism_pro_et_contrf.htm
2. Сомов Ю.С. Композиция в технике. 3.изд. М.: Машиностроение, 1987, с. 89-90.
3. Тюрин П.. Интерпретации визуальных ситуаций и метод отраженного трансформирования функциональных форм. М: изд. МПСИ, 2009, С.113-160
4. Тюрин П. Имитация следов аварии как стилистический прием художественного моделирования формы автомашин - VI Международная научно-практическая конференция «Современные тенденции и технологии развития дизайн-образования в рамках Болонского процесса» Школа дизайна Балтийской Международной академии - Рига, Латвия, 22 января 2017 года.
[Электронный ресурс]. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=30012288
[Электронный ресурс]. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=30012288
[Электронный ресурс]. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=30012288&pff=1 С.519-522
5. Tyurin P. Triangulational model of Design (Industrial, Recreational and Festive Designs as Key Aspects of General Theory of Design). // “Baltic Horizons”, No 11 (110) – August 2010. Euroacademy. Tallinn. P.26-30.

Приложение 9

Имена исполнителей учебных заданий:

Задание № 1
Дополнительные цвета

Стр. 6 – Нахождение дополнительного цвета к зелёному образцу – Александра Трусевич.
Стр. 7 – Дополнительные цвета наверху – Полина Юдина.
Стр. 7 – Дополнительные цвета внизу – Кития Окате.
Стр. 8 – 2 композиции переходов дополнительных цветов – в архиве имена не указаны.
Стр. 9 – Дополнительные цвета – Лиене Готфридсоне.
Стр. 10 – «Ослепляющий послеобраз» – Юлия Эгле.
Стр. 10 – Дополнительные цвета – отпечатки ладони – Татьяна Кудравец.
Стр. 11 – «Дополнительный» пейзаж – Гинта Стуре.
Стр. 11 – Композиция из условно дополнительных цветов – Артур Вайводс.

Задание № 2
Вертикальная, горизонтальная и диагональная ориентации цвета

Стр. 12 – Вертикальная ориентация спектральных цветов – Агнесе Курдеко.
Стр. 13 – Вертикальная ориентация цветов – Никита Омельченко.
Стр. 13 – Вертикальные и горизонтальные цвета на цветовых диагоналях – Инта Ибрахимова.
Стр. 14 – «Зигзаг жёлтой полосы на фоне других…» – в архиве имя не указано.
Стр. 15 – «По всем направлениям» – в архиве имя не указано.
Стр. 16 – « … » – Герда Межуле.
Стр. 17 – «Синие лезвия красного» – ПавелТюрин.

Задание № 3
Цвет темперамента

Стр. 20 – Сангвиник – Герман Данилов.
Стр. 21 – Круговые движения сангвинической танцовщицы – Татьяна Вейкуте.
Стр. 22 – Холерик. – Дарья Набиева.
Стр. 23 – Флегматик – наверху – Мадара Гришане.
Стр. 23 – Флегматик – внизу – Александр Каливод.
Стр. 24 – Меланхолик – наверху слева – Дарья Юдина.
Стр. 24 – Меланхолик – наверху справа – Элина Шекова.
Стр. 24 – Меланхолик – внизу слева – Елена Гордеева.
Стр. 24 – Меланхолик – внизу справа – Екатерина Рыбаева.
Стр. 25 – «Радуга взаимности» – Татьяна Алимова.
Стр. 25 – «Темпераментные» отпечатки – Андрис Кесеровский.
Стр. 26 – «Темпераментная энцефалограмма» – Карлис Ульманис.
Стр. 27 – «Runa Atputa Ideja Asums» – Айгарс Слука.
Стр. 28 – Ориентации цвета и темпераменты в композициях витражей – Павел Тюрин.

Задание № 4
Слово в изображении

Стр. 29 – «Маскарад» – в архиве имя не указано.
Стр. 29 – «Хорошо» – в архиве имя не указано.
Стр. 29 – «Гримаса» недовольства – в архиве имя не указано.
Стр. 30 – «***И***» – в архиве имя не указано.
Стр. 30 – «Гора, говорящая по-итальянски» – ПавелТюрин.
Стр. 31 – «Гора, говорящая по-фински» – ПавелТюрин.
Стр. 31 – «Гора, говорящая на иврите» – ПавелТюрин.
Стр. 32 – «Dāva**n**a» – в архиве имя не указано.
Стр. 32 – «**За**слон» – в архиве имя не указано.
Стр. 32 – «Ох**рана**» – в архиве имя не указано.
Стр. 33 – «Сто ять!» – в архиве имя не указано.
Стр. 33 – «Kva **drāts**» – в архиве имя не указано.
Стр. 33 – «…БЫЛЬ…» – в архиве имя не указано.
Стр. 34 – «Камикадзе» – Евгений Полунин.
Стр. 34 – «MOLDOVA. Каждый голос имеет значение!» – Юрий Амброс.

Задание № 5
Тест двойного рисунка

Стр. 37-38 – Орнамент – Илзе Скределе.
Стр. 39 – Композиционная схема переходов форм и их цвет – Сергей Каукин.
Стр. 40 – Триптихи – Лолита Зачинская.
Стр. 41 – ТДР-абстракции – Максим Таран.
Стр. 42-43 – «Птица» – Татьяна Казак.
Стр. 43 – Орнамент. Орнамент на колонне – Марина Петрова.

Задание № 6
«Компьютер любви» – К.Кедров

Стр. 46 – «Верблюд – это корабль пустыни…» – Юрис Цейхнерс.
Стр. 47 – «Пустыня – это корабль верблюда…» – Иева Мадарая.
Стр. 47 – «Пароход – это железная волна …» – Иева Мадарая.
Стр. 48 – «Пароход – это железная волна» – Карола Рубене.
Стр. 48 – «Голос – это бросок друг к другу» – Эйнарс Буш.
Стр. 49 – «Пароход – это железная волна …» – Рихард Зоммер.
Стр. 50 – «Небо – это высота взгляда…» – наверху – Микелис Пуполс.
Стр. 50 – «Небо – это высота взгляда» – внизу – Герман Данилов.
Стр. 51 – «Море – это пространство луны» – наверху – Герман Данилов.
Стр. 51 – «Море – пространство луны» – в середине – Рихард Касаткин.
Стр. 51 – «Море – это пространство луны» – внизу – Дарья Юдина.
Стр. 52 – «Небо – это высота взгляда…» – Кристина Беберина.
Стр. 52 – «Корабль – это пристань всего океана…» – Кристина Беберина.
Стр. 53 – «Боль – это прикосновение Бога…» – Кристина Беберина.
Стр. 54 – «Тьма – это крик сияния…» – Алина Ибрагимова.
Стр. 55 – «Красота – это ненависть к смерти…» – Василиса Придорогина.
Стр. 55 – «Боль – это прикосновение Бога…» – Василиса Придорогина.
Стр. 56 – «Прикосновение – это граница поцелуя» – Александр Шестаков.
Стр. 57 – «Прикосновение – это граница поцелуя» – Людмила Кулакова.

Стр. 58 – «Взгляд – это глубина горизонта» – Людмила Кулакова.
Стр. 58 – «Кожа – это рисунок созвездий» – Людмила Кулакова.
Стр. 59 – «Мысль – это немота души» – Анна Путинцева.
Стр. 60 – «Знание – это высота света» – Лолита Зачинская.
Стр. 61 – «Свет – это голос тишины…» – Мадара Каваце.
Стр. 62 – «Свет – это голос тишины…» – Александр Смирнов.
Стр. 63 – «Взгляд – это глубина неба» – Катрина Шеллар.
Стр. 64 – «Расстояние между людьми заполняют звезды» – Кристина Черновицка.
Стр. 65 – «Полярная звезда – это точка взгляда…» – Алина Ибрагимова.
Стр. 66 – «Женщина – это нутро неба…» – Юлия Рубуле.
Стр. 66 – «Непонимание – это плач о друге» – Неллия-София Кудрявцева.
Стр. 67 – «Выдох – это глубина вдоха» – Герман Федоренко.
Стр. 68 – «Мысль – это глубина ночи…» – Лелде Фишмейстере.

Психология рекламы
Задание № 2
Реклама чистого воздуха и воды

Стр. 89 – «1990.2000. 2010. 2020» – Марк Марьянов.
Стр. 90 – «Чистые кристаллы воздуха…» – Антонина Дронова.
Стр. 91 – «H20 LIFE…» – Улдис Стипниекс.
Стр. 91 – «NO…» – Улдис Стипниекс.
Стр. 92 – «Витрувианский человек» Леонардо да Винчи – Ольга Бреде.
Стр. 93 – «Es gribu est (я хочу есть)» – в архиве имя не указано.
Стр. 94 – «Знания формируют человека…» – Антонина Дронова.
Стр. 95 – Справа от вопросительного знака... – Кришьянис Сауканс.
Стр. 96 – Символическое обозначение потребностей – в архиве имя не указано.
Стр. 97 – «Чем бы заняться?» – в архиве имя не сохранилось.
Стр. 97 – «Самоактуализации Я» – Марк Марьянов.
Стр. 98 – «Если ты знаешь цель…» – Оскар Дзенис.
Стр. 99 – «Вот говорят, время изменит все,…» – Юта Козлова.
Стр. 100 – «Мы останемся на своих местах…» – Андрис Кесеровский.
Стр. 100 – Разрезанный флаг – в архиве имя не сохранилось.
Стр. 101 – «И хочется и колется, и мама не велит» – Ольга Михайлова.
Стр. 102 – «Все этого хотят. Остальные лгут» – Глеб Кривой.
Стр. 103 – «Да здравствует тело душистое!» – Павел Тюрин.
Стр. 104 – Чувствуй уверенно во всех направлениях» – Лиене Готфридсоне.
Стр. 104 – «Секс не только Камасутра» – Агнесе Куликовская.
Стр. 105 – «Секс – это движения эмоций» – Алина Эглите.
Стр. 106 – «Некоторые любят погорячее» – Иева Клиндзане.
Стр. 107 – «Мой HOUSE от слова хаосс» – Анастасия Степакова.

Приложение 8
Имитация следов аварии как стилистический прием моделирования форм автомобилей

Стр. 177 – От дефекта к эффекту – «Царапающая кошка» – Марина Петрова.
Стр. 178 – «Шрамы также могут украсить!» – Дайга Абеле.

Учебное издание

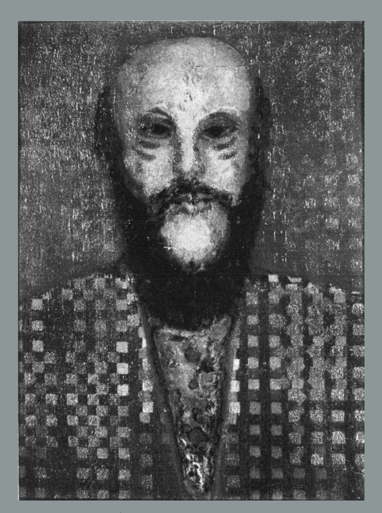
Тюрин Павел Трофимович

ОПЫТЫ
ВИЗУАЛИЗАЦИИ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

Учебное пособие

Подписано к выпуску 15.12.2022. Формат 70×100/16.
Уч.-изд. л. 9,97.
Электронное издание для распространения через Интернет.

ООО «ФЛИНТА», 117342, г. Москва, ул. Бутлерова, д. 17-Б, офис 324.
Тел.: (495) 334-82-65, 336-03-11.
E-mail: flinta@mail.ru; WebSite: www.flinta.ru


Автопортрет

Павел Трофимович Тюрин – доктор психологических наук, профессор, член Союза дизайнеров Латвии. Автор книг «Активность сознания и творчество», «Тест двойного рисунка», «Интерпретации визуальных ситуаций», «Введение в психологию дизайнерского творчества» и др., научных статей по вопросам психологии творчества и психологии личности – в России, Болгарии, Германии, Латвии, Польше, Эстонии.

На протяжении веков феномен человеческой индивидуальности описывался и изучался гуманитарными науками. Наиболее эстетически настроенные философы и наиболее философски настроенные художники всегда делали это своей специфической областью интересов.

Постепенно на сцену вышли психологи. Можно сказать, что они опоздали на две тысячи лет. Со своим скудным оснащением современный психолог выглядит как самонадеянный самозванец. И таковым он и является, по мнению многих литераторов.

Это правда, что по сравнению с гигантами литературы психологи, занимающиеся изображением и объяснением личности, выглядят как бесплодные и порой немного глупые.

Гордон Олпорт, психолог



ФЛИНТА

